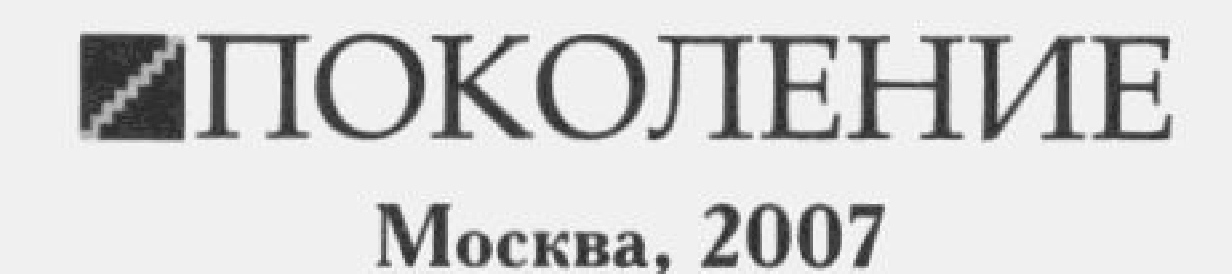
Валерий ЧУДИНОВ

ТАЙНОПИСЬ в рисунках А.С. ПУШКИНА

разгадка кода гения



Москва, 2007

УДК 80+76.04/.05
ББК 80+85.153(2)1-8Пушкин А.С.
Ч-84

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Научный совет по истории мировой культуры

Комиссия по истории культуры
Древней и Средневековой Руси

Отделение Евразии
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ
ЕСТЕСТВЕННЫХ НАУК

Научно-исследовательский Институт
древнеславянской и древнеевразийской цивилизации

Рукопись издается в авторской редакции.

Чудинов В.А.

Ч-84 Тайнопись в рисунках А. С. Пушкина. («Рисунки руницы»). — М.: Поколение, 2007. — 488 с., ил.

ISBN 978-5-9763-0021-7

Книга академика В.А. Чудинова «Тайнопись в рисунках А.С. Пушкина» занимает особое место среди работ, посвященных русской письменной культуре. Открытие В.А. Чудинова ломает традиционные представления о том, что тексты делятся на рукописные и печатные, вводя в научный обиход ранее неизвестные тайнописные тексты.

В.А. Чудинову удалось обнаружить совершенно новый культурный пласт, стоящий на границе между литературой и изобразительным искусством. Ученый доказывает, что ведущие авторы XIX века, в особенности А.С. Пушкин, владели умением создания рисунков со вписанным в них текстом, адресованным узкому кругу посвященных. В книге не только приводится авторское прочтение нескольких сотен подобных рисунков, но и исследуются истоки этой традиции и причины ее угасания в середине XIX века.

УДК 80+76.04/.05
ББК 80+85.153(2)1-8Пушкин А.С.

ISBN 978-5-9763-0021-7

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная книга занимает особое место в исследовании письменной культуры на русском языке. До нее я был убежден, что существуют тексты *рукописные* и *печатные*, после нее к ним добавились *тайнописные тексты, врисованные в изображения*. По сути дела речь идет об открытии совершенно особого пласта культуры, стоящего на границе между литературой и изобразительным искусством, пласта, доселе нам неизвестного. Творчество А.С. Пушкина при этом стало лишь трамплином, плацдармом для проникновения в эту таинственную область, именно потому, что у русского гения дар рисовальщика и писателя был выражен в наивысшей степени. Но, как выяснилось, той же способностью, хотя и в несколько меньшей степени, обладали и современные А.С. Пушкину русские и зарубежные писатели, которые так же вписывали в свои рисованные творения пару строк прозаического текста. Забегая вперед, скажу, что в данной книге удалось не только выявить эту неизвестную ранее литературную традицию, но и проследить время и причины ее угасания в середине XIX века. Когда я работал над данным сюжетом, я не мог себе представить масштабы открываемого мною явления, ибо я видел только вершину айсберга. А выяснилось, что тайнопись охватывала рисунки подавляющего числа литературных произведений Европы от античности до нового времени, и при этом независимо от страны, *все надписи делались на чистом и вполне понятном русском языке*. Иными словами, тайнописный русский язык служил в рисунках в качестве международного *раньше и шире по размаху применения, чем латынь*!

Самое любопытное состояло в том, что чем дальше от нас по времени, тем чаще использовались русские тексты и тем многословнее было их содержание. После написания данной книги, опираясь на данное открытие, я смог дешифровать одну из самых трудных для исследования письменностей мира, где за два века было выявлено всего 300 слов (по 1,5 слова за год!) – этрусскую. Поскольку весьма часто этрусские слова в тексте явных надписей дублировались русскими в неявных подписях рисунков, моя задача дешифровщика необычайно упрощалась. Так что рисованная тайнопись оказалась прекрасным методом исследования неизвестных языков. Другой областью ее применения стало изучение тайнописи христианских икон – оказалось, что они хранят массу сведений, относящихся не только ко времени возникновения христианства, но и гораздо к более ранним временам – ко временам славянского язычества (ведизма). А изучение

изобразительной тайнописи палеолитических рисунков привело к открытию совершенно иного, храмового строя жизни человечества, занимающего промежуточный период между племенным и государственным строем.

Так что теперь, по прошествии нескольких лет, значение этой книги в истории разработки метода микроэпиграфики только возрастает.

К сожалению, судьба самой книги, как это часто бывает с переломными работами, сложилась не очень удачно, впрочем, такова же была и судьба отдельных статей, из которых она выросла. Всё началось с поездки в Софию летом 1999 года на юбилейную конференцию, посвященную 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. Я вовсе не был пушкиноведом, а на конференцию попал по долгу службы — как проректор по международным делам Государственной академии славянской культуры в Москве. Просто от нашего учебного заведения кто-то должен был присутствовать в дружественном нам болгарском центре. Среди других участников слово было предоставлено и мне, одному из последних и на самом рядовом заседании, не на пленарном; я поделился своими методами чтения кириллицы и руницы и, в частности, тем, что некоторые люди ухитрялись в свои рисунки вписать одно-два слова. И я закончил такое выступление предположением, что А.С. Пушкин как раз относится к ним, так что я постараюсь выявить подобные рисунки. Статью можно было сдать в течение полугодия со дня выступления, и по приезде в Москву я стал пристально разглядывать имевшиеся у меня под рукой автоиллюстрации нашего великого поэта. И почти тут же нашел врисованные в них слова.

Статью «Неизвестная тайнопись А.С. Пушкина» на пяти страницах я своевременно отослал в Болгарию и терпеливо стал ждать сборника 1999 года, в который ее должны были включить. Между тем, наши болгарские коллеги к этому времени едва успели издать сборник 1995 года, так что ждать мне пришлось долго. А поскольку в 2001 году я из Академии славянской культуры ушел, я болгарского сборника со статьей так и не дождался. Тогда я увеличил на три количество прочитанных рисунков и попытался издать уже девятистраничную статью в родной академии. Хотя именно я был главным редактором издаваемого академией журнала, последнее слово принадлежало ректору, а эта умудренная жизненным опытом женщина весьма прислушивалась к мнению «компетентных специалистов», то есть сотрудников различных филологических НИИ системы РАН, работавших по совместительству в академии. В своей области они действительно являлись высокими профессионалами, но во всех смежных — весьма консервативными обывателями, которые с удовольствием запретили бы исследования своих коллег, если бы те не обладали равным научным статусом. Узнав о том, что я выявил тайнопись не у какого-то полузабытого русского писателя, а у самого А.С. Пушкина, они предъявили к статье такое количество вопросов, что только ответы на них должны были бы составить целую монографию. За два оставшихся года моего пребывания в академии и за год после этого мне так и не удалось опубликовать ее в научном журнале.

Тем не менее, мне удалось ее опубликовать в «Вестнике Государственного университета управления» № 1 за 2000 год. Статья заняла 5 страничек (с. 55—59) и

имела 8 иллюстраций — 5 оригинальных и 4 с моими дешифровками. А попытки публикации расширенной статьи в академии привели к появлению новой статьи, «А.С. Пушкин как мастер тайнописи» на 15 страницах, помеченной сентябрем 2002 года. Но статью я так и не дописал, поскольку в процессе работы над ней мне стало ясно, что рисунков с тайнописью на самом деле гораздо больше, чем те, которые я рассмотрел, и что речь может идти уже не о крупной статье, а о монографии. Зима 2002—03 годов ушла на ее написание, и летом 2003 года я предложил ее издание издательству «Вече», в котором у меня уже вышли две книги, и намечалась третья. Но при самом хорошем ко мне отношении главный редактор сообщил, что его издательство не выпускает книги по литературоведению, а ломать традиции он бы не хотел. Мне показалось, что истинной причиной была новизна открытия, поэтому я передал книгу на рецензирование декану филологического факультета Государственной академии славянской культуры, который, подержав книгу у себя несколько месяцев, сказал, что стиль вписанных реплик, несомненно, Пушкина, однако ставить свою подпись под рецензией на столь новаторскую книгу он опасается. Рецензию я так и не получил.

Через год, летом 2004 года, свое издательство решил создать один из спонсоров, который ко мне хорошо относился, и данная книга стояла в нем первой. Но через полгода он охладел и к созданию издательства, и, тем более, к изданию данной книги. В 2005 году ее приняло к производству издательство «Альва первая» и даже отдало мне верстку, но меня попросили вначале написать и издать книгу «Русские руны». Решив, что три-четыре месяца задержки не так уж страшны, я согласился. Но работа над «Русскими рунами» со стороны издательства затянулась почти на год (хотя я со своей задачей справился за 9 недель), а после выпуска «Русских рун» интерес к изданию данной книги исчез. Были и другие попытки издания. Так что сейчас я предпринимаю четвертую попытку спустя три года после написания книги — и надеюсь на успех. Книга должна дойти до читателя!

Москва, июнь 2006 года

ВВЕДЕНИЕ

Изобразительное творчество А.С. Пушкина

А.С. Пушкин — великий русский поэт, творчество которого выходит далеко за пределы только отечественной культуры. Его круг образов, его живой ум, его манера повествования, его поэзия, его великолепный русский язык (ставший эталоном в период, когда основные достоинства признавались лишь за французским языком) не просто незаурядны, но относятся к высшим взлетам человеческого гения. Вместе с тем, и скорее всего благодаря перечисленным достоинствам его достаточно сложно переводить на иностранные языки, так что его мировая известность уступает нашей родной российской. И тем не менее, не будет преувеличением сказать, что Пушкин — явление планетарного масштаба.

В этой связи несколько особняком стоят рисунки А.С. Пушкина. Вообще говоря, рисовать умели многие писатели, причем они не только делали контурные или силуэтные рисунки пером, но и владели техникой гравюры (А.Т. Болотов), мозаики (М.В. Ломоносов), акварели и масла (М.Ю. Лермонтов, Я.П. Полонский, А.Н. Майков, Д.В. Григорович). Однако изобразительное творчество именно А.С. Пушкина связано с его поэтическими и прозаическими работами теснее всего, его рисунки пером и отчасти карандашом вплетены в тексты его литературных работ самым непосредственным образом, когда строки стихов перекрывают нарисованные портреты. Казалось бы, ничто не может быть лучше его рисунков для вхождения в его творческую лабораторию, и, однако, изучение его изобразительного наследия намного отстает от исследования его литературных сочинений.

Причину этого отчасти раскрывает Р. Дуганов. *Такой параллелизм или, вернее, контрапункт изображения и слова в едином переживании открывает нам самую суть писательского рисования. Ныне мы научились это понимать. Главным образом благодаря наблюдениям над графикой А.С. Пушкина... Пушкинские рисунки «читать» несравненно труднее, чем рисунки Жуковского. Не только потому, что он делал их для себя, но и потому, что его контрапункт гораздо богаче и, главное, идет на большей ассоциативной глубине. Что чертило пушкинское перо? Почти беспредметные арабески, виньетки, наброски пейзажей — кусты, деревья, горы, лошадей, птиц, редко здания, детали интерьеров, иллюстрации к собственным произведениям и в большинстве случаев — фигуры и*

лица. Из полутора тысяч пушкинских рисунков едва ли не половина — портреты и автопортреты... Некоторые узнаются сразу и безошибочно, опознание других требует кропотливых разысканий, на которые, надо сказать, пушкинистами затрачено много труда и проницательности (ДУГ, с. 15). Таким образом, налицо, с одной стороны, вроде бы отсутствие прямой связи рисунка с основным сюжетом литературного повествования, с другой стороны, наличие массы ассоциаций со знакомыми или известными лицами, многие из которых, несмотря на старания литературоведов, до сих пор не опознаны. Так что в отличие от других писателей, для подготовки к восприятию пушкинских рисунков требуется не только и не столько владение текстологией, сколько развитое ассоциативное мышление и хорошая ориентация в его биографических данных, знание его друзей и знакомых вплоть до самых мимолетных. И все-таки даже после получения таких фоновых знаний при взгляде на пушкинские изображения возникает невольное чувство недостачи еще чего-то, какого-то особенного фактора, так сказать, «ключа икс», который смог бы прояснить назначение того или иного рисунка или виньетки, после чего дотошный исследователь его творчества спокойно вздохнул бы и сказал: «Ну вот, теперь я, наконец, понял смысл этого графического опуса поэта». Пока, к сожалению, до такого состояния очень далеко, и это несмотря на то, что графика Пушкина исследована, вероятно, лучше графики любого другого отечественного писателя. Пушкиноведение, к счастью, в этой области лидирует.

Понимание сложности пушкинского изобразительного языка приходило со временем. Первый рисунок Пушкина появился в журнале «Современник» (пятый том за 1837 год) в факсимильном воспроизведении стихотворения «Отцы пустынники и жены непорочны» (фонд Пушкинского Дома, в дальнейшем — ПД 990, лист 1, оборот) на с. 319 под заглавием «Молитва». Позже о наличии рисунков у Пушкина писал П.В. Анненков, впервые в пушкиноведении. Он полагал, что они *обыкновенно повторяют содержание написанной пьесы, воспроизводя ее* (АНН, с. 47). Мнение о пушкинских рисунках как об автоиллюстрациях продержалось до начала 20-х годов XX века. Кроме того, ряд критиков XIX века считал их «детскими» (ДУГ, с. 6), следовательно, не достойными пристального внимания.

Первым, кто подчеркнул важность изучения изобразительного творчества великого русского поэта, был Г.П. Георгиевский, который писал: *Не так легко найти связь большинства пушкинских рисунков со словесным творчеством Пушкина, еще труднее приурочить портреты к лицам знакомых поэта... Рисунки Пушкина должны стать самостоятельным предметом для изучения* (ГЕО, с. 397–399). Он предложил 4 рубрики, на которые следует разбить все пушкинские рисунки (здания, сооружения и местности; законченные портреты, фигуры и головы; целые картины; животные и карикатуры), и эта классификация, на мой взгляд, носит достаточно формальный характер. Чуть позже несколько расширил классификацию И.К. Линдеман (портреты; картины; предметы и животные; виньетки; иллюстрации) (ЛИН), однако и он не начал специального исследования.

Работы А.М. Эфроса

Начало систематическому и профессиональному изучению рисунков Пушкина положил А.М. Эфрос, сначала, в 1924 году, очерком (ЭФ1), а затем, в 1930 г. монографией (ЭФ2), а в 1933 году — ее расширенным и дополненным изданием (ЭФ3). Правда, и он, высоко ценя и давая достаточно подробную аргументацию пушкинского изобразительного творчества, замечал: *Это были, действительно, только «рисунки поэта», — можно сказать, «только бедные рисунки поэта», создания случайные и бескорыстные* (ЭФ3, с. 14). Но еще менее он ценил продукты изобразительной деятельности других писателей. *Большинство из них не умело рисовать совсем,* — утверждал он, — *но тот, кто умел или любил, становился пребежчиком. Он уже не хотел довольствоваться пушкинской мерой. Он собирался жить двойной присягой: поэтом среди поэтов и художником среди художников... Однако возмездие наступало немедленно... Большие поэты становились маленькими художниками, едва только становились художниками... Усердный дилетантизм живописца Лермонтова столь же самоудовлетворен, как педантичное линевание рисовальщика Жуковского... Сколько часов отдал Лермонтов своему живописному прилежанию, — этим маслам, акварелям, туши, — «Воспоминанию о Кавказе», «Эльбрусу», «Перестрелке в горах Кавказа», «Валерику», «Штурму Варшавы», «Красному Селу» и так далее! Он очень старался, он выписывал листочки на деревьях, пуговицы на мундирах, он лощил картины, как заправский эпигон академической школы, — но его трагическая Муза должна была в эти часы тяжело смыкать веки, чтобы не видеть, что делал у ее ног маленький армейский поручик Лермонтов* (ЭФ3, с. 15). Честно говоря, более уничижительных отзывов о живописи русских писателей я в своей жизни не видел. Возможно, в тридцатые годы, когда советское литературоведение только становилось, возникало искушение пнуть великих предков, коль скоро они относились не к рабоче-крестьянской среде, и уж если не за их работы по основному призванию, то хотя бы за хобби!

Разумеется, многие исследователи с такой оценкой согласиться не могли. В частности, за высокие качества живописи Лермонтова вступился Н.Н. Пахомов, который доказывал, что *порой Лермонтов-художник опережал Лермонтова-писателя* и что *только при сопоставлении его рисунков... с его стихами и прозой вполне раскрывается путь Лермонтова от языковой культуры романтизма с его декламативной приподнятостью к скупому, лаконичному, реалистическому языку «Героя нашего времени»* (ПАХ, с. 58). А М.Я. Либман считал графику Жуковского с искусствоведческой точки зрения *образцами профессиональной художественной деятельности* (ЛИБ, с. 297). Так что уничижительное суждение о рисунках русских писателей было совершенно необъективным.

К сожалению, эту необъективность А.М. Эфрос выдает за общепринятую точку зрения: *Общепризнанными стали несколько положений, определяющих особенности пушкинской графики, и прежде всего то, что она является как бы «изобразительным дневником» поэта, иллюстрирующим*

его писания, или отражающим ассоциации его раздумий во время работы, или закрепляющим зрительные образы, попавшие в поле его внимания. Этот дневник делался для себя, а не для других. Обычно эти рисунки создавались на лету, непритязательно, без расчета на посторонний глаз. Профессионального ремесла, а тем более — мастерства в них нет... Они возникли в процессе творчества, среди его пауз, между появляющимися строчками, на полях чрновиков или даже поверх них. Пушкин чертил, когда задумывался, а задумываясь, выводил пером очертания людей и вещей, занимавших его мысль (ЭФ4). Я согласен насчет «дневника», но отчасти, ибо рисунки все же больше, чем дневник или поэтическая пауза, но я категорически возражаю против отсутствия мастерства. Только мастерство здесь иного рода, вовсе не в духе изобразительного искусства Нового времени, а скорее в стиле наших далеких языческих предков. Этот тезис я постараюсь обосновать при рассмотрении конкретных изображений А.С. Пушкина. Так что суждение об «отсутствии профессионального ремесла, а тем более — мастерства» — это проявление некомпетентности самого исследователя.

Однако, А.М. Эфрос при его невысоких оценках изобразительного творчества Пушкина все же уделяет внимание связи между росчерком и рисунком Пушкина. А М.Д. Беляев полагает, что Эфрос *первым производит свои наблюдения над целым рядом рисунков, что позволяет ему установить их топографию и более тонко и точно определить их связь с текстом* (БЕЛ). Ему вторит С.В. Денисенко, говоря: *Конечно же, основной пафос трудов Эфроса заключался в атрибуции пушкинских рисунков... метод портретной атрибуции сразу же нашел сторонников* (ДЕН, с. 231–232). Замечу, что определение того, кто изображен на портрете, безусловно, важно, но это только первый шаг к пониманию связи между рисунками и стихами, и, на мой взгляд, более точное определение этой связи все же важнее. Сама по себе атрибуция больше похожа на биографическое, чем на литературоведческое исследование. А вообще-то для комплексного исследования рисунков и текста необходим и искусствоведческий анализ, то есть анализ профессионала в области изобразительного искусства.

С критической рецензией против метода атрибуции портретов выступил С.Я. Гессен. Он писал: *Портретное сходство в рисунках Пушкина обыкновенно весьма условно. За беглым наброском его можно только, с большей или меньшей долей вероятности, угадывать оригинал... Значение графики доказано А.М. Эфросом совершенно бесспорно. Но за ней должно остаться только значение дополнительных иллюстраций к тем документам, к тем письменным материалам, на которых строится творческая или политическая биография поэта. Переоценка значения пушкинской графики влечет за собой ложные и ничем не обоснованные выводы, приведя подчас к подмене документальной биографии поэта продуктами творческого воображения исследователя* (ГЕС). Как видим, в основе этой критики все та же недооценка изобразительной деятельности Пушкина, которая сквозила и у Эфроса, и все тот же биографический, а не литера-

туроведческий подход к проблеме. Творчество очень трудно исследовать формально, и С.Я. Гессен как раз выступает против творческого подхода ученого-литературоведа за формальный подход биографа. Тем самым Гессен стоит на еще более нигилистических позициях, чем Эфрос. И он не видит в рисунках ничего более, чем автоиллюстрации.

Есть еще одно положение А.М. Эфроса, с которым я не могу согласиться. *Автографы Пушкина зрительно вызывают чисто эстетическую реакцию... Это не отдельные буквы, условно соединенные между собою для образования слова, — это единая, непрерывная графическая линия, образующая внутри себя символы для звуков... Языки росчерков — источник рождения пушкинского рисунка. Это — мост между графикой слова и графикой его образа. Росчерки, хвосты заканчиваются арабеской (финалы ряда автографов); арабеска заканчивается птицей (надпись «Истории села Горюхина»); птицы пронизываются очерками женских ножек (черновое начало стихотворения «Осень») и т.п. Это прием глубоко традиционный, коренной, свойственный самой природе скорописи в те времена, когда она была еще искусством, а не только средством закрепления речи* (ЭФ2, с. 30–31). Действительно, Пушкин писал весьма быстро, однако как преподаватель славянской палеографии могу сказать, что его почерк весьма далек от совершенно неразборчивой из-за орнаментальных хвостов и сокращений слов скорописи XVII века, когда она была не столько искусством, сколько модным способом написания. Что же касается пушкинских рисунков, то они являются чем угодно, но не скорописью; ниже я их дам в большом увеличении, и всякий непредубежденный читатель поймет, что такую микроскопическую отделку рисунка совершенно невозможно сделать на лету; что каждая линия продумана, ибо образует письменный знак, и любое ее продление чуть-чуть не в том направлении сейчас же портит всю предыдущую кропотливую работу, что говорит о продуманности каждой второстепенной линии, не говоря уже о главной. Рисунки Пушкина — это не просто творения мастера, но и в определенной степени гения. А Эфрос не умеет читать ни арабески, ни виньетки, ни женские ножки, так что, выражаясь его же словами, *профессионального ремесла, а тем более — мастерства в его суждениях нет*. Единственное, с чем я могу согласиться, так это с его утверждением о том, что почерк Пушкина вызывает чисто эстетическую реакцию, причем весьма положительную, ибо автографы его очень рациональны и демонстрируют беглый, но не скорописный стиль написания.

Заслугой С.В. Денисенко как историка пушкиноведения в изобразительной области является обнаружение неопубликованной машинописной статьи Н.Н. Пунина середины 30-х годов (ПУН). В последней главке о пушкинских рисунках он, в отличие от А.М. Эфроса, признает наличие у поэта неплохой лицейской школы: *В рисунках голов обычно нетрудно угадать схему академического канона; сквозь характерный пушкинский почерк пробивается красота Аполлона или Венеры*. Жаль, конечно, что данная статья не была опубликована и что много десятилетий советское пушкиноведение разделяло заниженные и некомпетентные оценки А.М. Эфроса.

Взгляды М.В. Добужинского

Первым человеком, по достоинству оценившим своеобразную манеру изобразительной деятельности Пушкина, был М.В. Добужинский, проживавший за рубежом. Будучи художником, он не мог пройти мимо лаконичной, но очень емкой манеры изображения поэта, его профессиональное восприятие живо срезонировало на неброскую выразительность пушкинских рисунков. Опять-таки, можно только поблагодарить С.В. Денисенко за введение в научный оборот редких архивных материалов и, в частности, статьи Добужинского и сведений о том, что он прочитал ее под названием «О рисунках Пушкина» 4 декабря 1936 года в Пушкинском кружке в Лондоне у А.В. Тырковой-Вильямс и 14 апреля 1937 года в фойе зала Плейель в Париже на Пушкинской выставке. Посетившая это выступление А. Даманская писала: *Накануне закрытия пушкинской выставки талантливейший, культурнейший художник М.В. Добужинский прочел в выставочном зале насыщенный содержанием, пронизанный пиэтетом к поэту доклад о рисунках Пушкина. Оговориться надо, что, рассказывая о том, что открылось ему в рисунках Пушкина, М.В. Добужинский подходит к ним не как к дилетантским упражнениям, а как к подлинно художественным произведениям. В Пушкине, рисунки которого поражают художника совершенством и технической виртуозностью, М.В. Добужинский видит товарища того же братства, в котором он состоит сам. Долгое время о рисунках Пушкина ничего не было известно* (ДАМ). Хочу обратить внимание на слова Добужинского о *совершенстве и технической виртуозности* рисунков Пушкина. Это говорит человек, изобразительная деятельность для которого была профессией; и он говорит правду. Сравнивая его взгляды с тем, что насаждал в советском пушкиноведении А.М. Эфрос, могу только посожалеть о многострадальной России, которая весьма часто была скупа на добрые слова в отношении своих гениев.

Приводит С.В. Денисенко и подлинные слова этого автора, опубликованные много позже: *Несомненно, рисование с антиков привило Пушкину привычку к классическим формам — привычку, с которой он впоследствии очень часто боролся, но к которой часто и возвращался... Он всегда предпочитает свободную технику пера, al primo, без всякой предварительной прорисовки карандашом. Перо его любимый и послушный инструмент, и тем же пером, которым он пишет, и теми же чернилами он чертит и свои рисунки* (ДОБ, с. 127). Замечу, что для рисунков пером сразу набело требуется наличие весьма высокой рисовальной техники, а пушкинские штриховки с почти идеальной синусоидой выдают весьма твердую и опытную руку. И напротив, начинающие рисовальщики обычно обрисовывают контур сразу несколькими линиями, будучи не уверенными, какая из них окажется на нужном месте. В отличие от карандаша, перо не позволяет сделать едва заметную линию; оно сразу же вносит полную определенность в любой самый малый штрих. Поэтому за него можно браться лишь тогда, когда зрительный образ возник в сознании во всей полноте его графического воплощения.

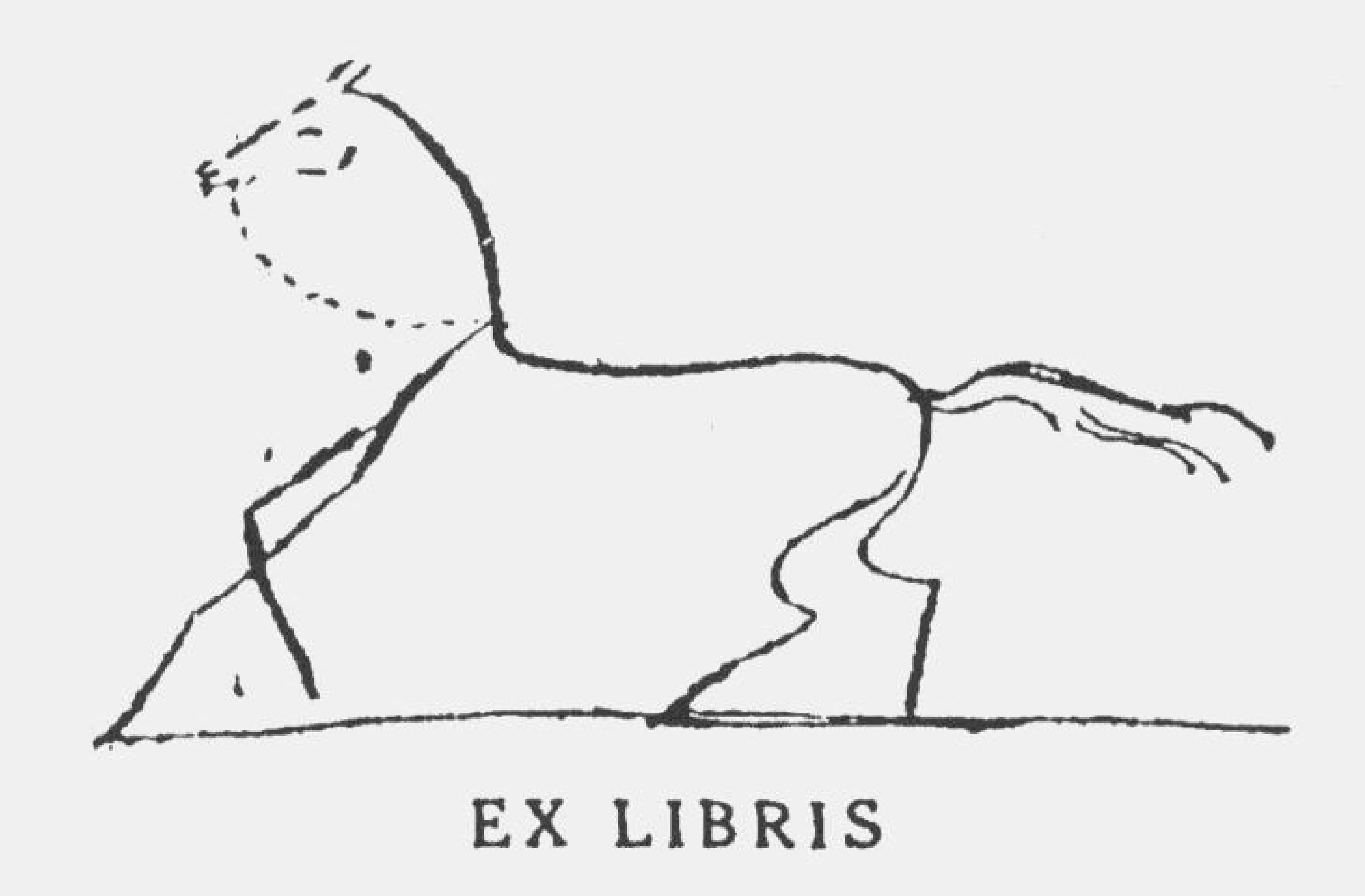
Мы видим, что в 30-е годы формируется два подхода к пониманию рисунков Пушкина: формально-логический и отстраненный, связанный в советском пушкиноведении с деятельностью А.М. Эфроса (важно понять, кто изображен и за-

чем, хотя сами рисунки оцениваются как дилетантские), и сочувственно-профессиональный, творческий у русского зарубежья, связанный с оценками М.В. Добужинского (утверждается как наличие академической школы, так и высокое самобытное мастерство Пушкина в рисунках). Вероятно, отголоски нигилизма, присущего РАППу (Российской ассоциации пролетарских писателей) с желанием ее участников «сбросить Пушкина с корабля истории», с одной стороны, и стремлением распространять русскую культуру в иноязычном окружении, с другой стороны, привели к такой поляризации взглядов. И сейчас, оценивая их ретроспективно, можно сказать, что советское литературоведение в отношении рисунков Пушкина стояло и на неверных, и на весьма уязвимых позициях.

А интерес к изобразительной деятельности А.С. Пушкина у представителей русского зарубежья был весьма большим, о чем свидетельствует создание Н.В. Зарецким выставки «Рисунки русских писателей» в Праге в 1933 году. *Выставка показала, что рисование писателей — важный и часто неотъемлемый фактор творческого процесса, который может быть осознан даже как необходимость*, — полагает С.В. Денисенко (ДЕН, с. 235 и 237). В числе других на выставке было представлено 30 копий с рисунков А.С. Пушкина. С этого времени материалы о Пушкине в периодических зарубежных изданиях иллюстрировались его рисунками, чаще всего в виде перепечаток из русских дореволюционных журналов (ДЕН, с. 240).

Весьма высоко оценил изобразительное творчество Пушкина и А.М. Ремизов. Вслед за Добужинским и со ссылкой на его статью он повторяет, что *природа пушкинских рисунков каллиграфическая, секрет в пере... Из всех рисунков писателей я больше всего люблю рисунки Пушкина... за их непосредственность. Ведь только непосредственность-ненамеренность передает мгновенья в беспрерывном, взблеск жизни в окостенелом событии* (РЕМ, с. 442–444). Он делит рисунки на два типа: рисунки рукописей и те, в которых писатель выступает как художник. Первый тип он ценит очень высоко, тогда как второй, на его взгляд, светит лишь отраженным светом имени творца.

Что же касается Н.В. Зарецкого, то, судя по его экслибрису (ДЕН, с. 237), рис. 1, он, возможно, сам владел тайнописью и потому мог прочитать ее на работах Пушкина; при этом я делаю акцент на слове *мог*, хотя и не знаю в точности, заметил ли он ее. О тайнописи в исследуемом мной смысле до конца XX века говорить открыто было не принято. С.В. Денисенко полагает, что один из рисунков лошадей из автографа Пушкина «Подражание Анакреону» он, Зарецкий, поместил в свой собственный ex libris, однако при чтении этой тайнописи получаются строки, характеризующие как намерение Зарецкого, так и строки Пушкина. Следовательно, речь может идти как о заимствовании, так и о стилизации. Здесь я приводить их не буду, а нетерпеливого читателя отсылаю к следующей главе, где они приведены полностью. Для моих целей наличие этого экслибриса очень важно, поскольку демонстрирует существование в XX веке людей, способных *в принципе* понять суть многочисленных изображений Пушкина. Николай Васильевич Зарецкий (1876–1959) являлся иллюстратором пушкинских произведений, долгое время жил в Праге и организовал в 1933 году Пражскую выставку «Рисунки русских писателей».



НИКОЛАЯ ВАСИЛЬЕВИЧА

ЗАРѢЦКАГО

Рис. 1. Экслибрис Н.В. Зарецкого

Если бы к сочувствию Добужинского добавились возможности Зарецкого, и при таких условиях были бы выполнены требования Эфроса по части кропотливо-отстраненного вглядывания в рисунки Пушкина, а еще лучше — к изображению их, а предпочтительнее — отдельных их фрагментов с большим увеличением, тогда, вероятно, данная моя работа уже бы не потребовалась, ибо, соединившись, эти три ингредиента как раз и составили бы тот волшебный коктейль, выпив который, исследователи изумленно провозгласили бы: «Ба, да ведь это не столько рисунки, сколько тайные письмена!» К сожалению, история не знает сослагательного наклонения. А я могу лишь констатировать, что *порознь* все составные части понимания изобразительной деятельности Пушкина в 30-е годы уже сложились. Но не соединились.

Несостоявшийся 17-й том

В качестве научного сотрудника Института русской литературы (Пушкинского Дома) С.В. Денисенко приводит любопытные материалы по замыслам и частичной подготовке к публикации 17-го тома Полного собрания сочинений под названием «Рисунки А.С. Пушкина». *Все пушкинские рисунки исследователи предполагали систематизировать в хронологическом порядке, каждый рисунок снабжался краткой аннотацией, включавшей в себя необходимые сведения: дату и место создания, ссылку на текст, находящийся рядом, размеры рисунка, технику исполнения и архивный шифр. В некоторых случаях рисунки предполагалось прокомментировать и атрибутировать. Указывалось также первое воспроизводство рисунка в печати. Часть пушкинской графики выносилась в отдельные рубрики: автопортреты, портреты, автоиллюстрации. Остальные рисунки располагались просто в хронологическом порядке без тематической рубрикации* (ДЕН, с. 233). Ко-

нечно, если бы эти замыслы реализовались, было бы замечательно, ибо читатели получили бы академическое издание основного массива из 1500 рисунков, уж по крайней мере тысячи. Кстати, рисунки даже хотели напечатать на базе западноевропейской полиграфии. Однако, как отмечает исследователь, состояться изданию помешали издательские, финансовые и административные затруднения.

Суть такого рода трудностей понять можно. Даже сейчас, когда рисунки сдаются в электронном виде, сложностей с их публикаций бывает довольно много, издатели всегда предъявляют к их качеству весьма высокие требования. А до компьютерных технологий издавать рисунки в таких количествах было еще более сложным делом. Поэтому, возможно, что издательства часть материала постоянно возвращали на доработку. Естественно, что стоимость издания иллюстраций всегда была много выше, чем публикация текстового материала. Наконец, в число участников такого небывалого издания конечно же стремилось войти гораздо большее число сотрудников Института, чем обычно, в том числе и занимающих солидные административные посты, что, разумеется, вело к конфликтам и частым перерывам в реализации планов. Но, как я полагаю, был и еще один мотив, не озвученный данным исследователем именно в силу его принадлежности к его учреждению. Насколько я знаю отношение любых архивов к публикации содержащихся в них архивных документов (а Пушкинский Дом к ним относится), их основной девиз — это «в час по чайной ложке», то есть ежегодная публикация *минимума* того, что можно опубликовать. Тогда фондов хватит на несколько столетий, и каждый год архив будет востребован, у него будут испрашивать разрешение на очередную публикацию, и он окажется во всякое время «при деле». А если сразу опубликовать почти все фонды, ссылки пойдут уже не на архив, а на изданный труд, и тем самым будет спилен сук, на котором сидит учреждение. Именно поэтому С.В. Денисенко спешит уверить читателя, что хотя проделанная Т.Г. Цявловской и М.Д. Беляевым работа по подготовке 17-го тома содержит много ценных наблюдений, *публиковать эту сделанную более полувека назад работу Беляева и Цявловской на сегодняшний день не представляется целесообразным (хотя бы потому, что собранный ими материал находится в достаточно хаотическом состоянии)* (ДЕН, с. 234). Перед нами прелестная бюрократическая формулировка, противоречащая приведенным выше строкам того же исследователя, которые начинались со слов о проведенной двумя исполнителями проекта систематизации. То есть, хотя систематизация проведена, но ее нет (а то, что систематизацию готового материала проводить гораздо легче, чем собирать и обрабатывать материал, речь у Денисенко не идет; на самом деле такую работу на компьюторе можно было бы провести прямо в издательстве за месяц). Иными словами, слава Богу, что архивный материал за стены Пушкинского дома так и не ушел!

Возникает и еще одно подозрение: даже если из 1500 русунков опубликовать тысячу, затратив на каждый из них вместе с его воспроизводством и предполагаемыми справками всего по одной страничке, то весь том может занять до тысячи страниц, а с комментариями и того больше. Справится ли с такой задачей крохотная группа исследователей? На первый взгляд, вроде бы нет, том был обречен на выпуск сырым, не вполне готовым. Не это ли соображение тоже сыграло свою роль в остановке реализации проекта?

Правда, один из участников проекта, М.Д. Беляев, защитил по его результатам в 1946 году кадидатскую диссертацию. Говоря о роли изучения рисунков Пушкина в пушкиноведении, исследователь был весьма осторожен и признавал, что многое в определениях и толкованиях рисунков условно и гадательно. В этом я с ним вполне согласен, поскольку, как я уже отмечал, пока еще не был найден «ключ икс», позволяющий понимать изобразительную графику поэта. Изучение пушкинских рисунков для текстолога вторично по отношению к изучению рукописных текстов, считал Беляев (ДЕН, с. 234). И тут я тоже с ним согласен, заметив, однако, что лишь *для текстолога-поэтоведа* или *текстолога прозы*, но не для пушкиноведа. Рисунки — это параллельный и не менее интересный текст, я подчеркиваю — не только графика, но и *текст*, хотя и особый. Он показывает внутреннюю жизнь Пушкина, его фантасмагорию, его особый юмор для себя, а без этого нет подлинного Пушкина, а есть лишь его *отстраненный текст художественных произведений*, объект исследований профессионального литературоведа.

Не слишком пострадала и вторая участница проекта, Т.Г. Цявловская, которая по теме 17-го тома выпустила книгу, выдержавшую 4 издания (ЦЯВ). Хотя основное место в ней уделяется атрибуции и истолкованию рисунков-портретов, все же она отходит от жестких и категоричных установок А.М. Эфроса. Она полагает, что *рисунки, имеющие как будто непосредственное отношение к тексту, являются зрительной фиксацией проходящих в сознании поэта образов, порой еще не воплощенных в слове. Прежде чем найти словесное выражение, поэт иной раз прибегает к рисунку. Возникновение некоторых рисунков кажется малопонятным, настолько далеки они от образа, выраженного в слове* (ЦЯВ, 4-е изд., с. 39–40). Согласен, что у Пушкина бывали и такие ситуации, хотя чаще рисунки связаны с образом самым непосредственным способом, но исследователи этого не могут понять, как, например, рисунок герба к поэме «Домик в Коломне», хотя на самом деле Пушкин так, в виде герба, оформил свою надпись о женщине в брюках. Но исследователи не владеют «ключом икс» и рисунки читать не умеют, принимая, в терминологии Гегеля, видимость (кажимость) за сущность.

Но в целом приходится сожалеть, что 17-й том в середине XX века так и не вышел. Конечно, его создатели все-таки что-то опубликовали, но... Но, во-первых, не академическое издание, которое бы много лет служило эталоном будущих исследователей, и, во-вторых, не в задуманном объеме прокомментированных рисунков, и, в-третьих, более чем 40 лет спустя предполагаемого срока. Пушкинский Дом избежал залпового выброса своих фондов, но зато заинтересованный читатель не получил обещанного...

Конец XX века

В 90-е годы XX века появилось довольно много работ по тематике изобразительного творчества Пушкина. Полагаю, что дело здесь не столько в притоке новых исследователей, сколько в возможности более легкой публикации давно написанных работ.

Прежде всего, вроде бы удалось опубликовать Полное собрание сочинений Пушкина вместе с томом рисунков. В данном Собрании сочинений этот том стал 18-м. Правда, многие опытные пушкиноведы его не видели в глаза; я тоже. Но, судя по книге двух авторов, теперь его подготовку осуществил другой коллектив исследователей, как раз тех, на чью книгу я в данном беглом обзоре ссылаюсь чаще всего (ПУШ). Выход такого издания — всегда праздник для читателя, даже если там имеются небольшие огрехи. Из массива в 1500 графических работ поэта в книгу вроде как бы было включено порядка 400, причем главным образом тех, которые уже были использованы в статьях и исследованиях. Число 400, поделенное на 40 лет их публикации, составляет 10 новых рисунков в год — вполне приемлемая скорость расхода архивных фондов (по рисунку в месяц с учетом двухмесячных летних каникул). При той же скорости публикации на оставшиеся 1100 рисунков потребуется не менее 110 лет, причем ясно, что по мере увеличения числа уже опубликованных рисунков с их многократной атрибуцией и переатрибуцией потребность в публикации новых материалов резко снизится, так что лет на 300 архивных фондов еще хватит.

Редактор издания С.А. Фомичев — человек известный; в первой половине 90-х годов он выпустил книгу об изобразительном творчестве А.С. Пушкина (ФОМ). Он проводит довольно интересный анализ конкретных работ поэта в связи с его рисунками и при этом замечает: *Среди рисунков Пушкина, может быть, самые замечательные — именно те, которые таят в себе зерна будущих замыслов, возникших в ходе работы над черновиком другого произведения, оставшихся в памяти поэта и реализованных порой спустя много лет* (ДЕН, с. 101). Тут исследователь полагает, что рисунки не только не уступают поэтическим работам поэта, но и являются зародышами новых поэтических трудов. Более высокой значимости изобразительного творчества Пушкина еще ни один из аторов, пишущих по данной проблематике, не предлагал. Обращает на себя внимание также тот факт, что этот исследователь в деталях знаком с предшествующей литературой по данной проблематике и при самом благожелательном ее цитировании все же делает ряд критических замечаний, что характеризует его не только как эрудированного, но и вполне самостоятельного ученого. Так, перечислив точки зрения на соотношение пушкинской графики и текста, он отмечает: *Однако при таком перечне, охватывающем действительно все виды рисунков, создается впечатление, что графика для Пушкина — лишь остановка в его творческом процессе. На самом деле графические экзерсисы Пушкина стимулировали его поэтическую мысль. Именно в этом и заключается их особая ценность в качестве наглядного информационного ряда* (ДЕН, с. 35). Иными словами, поэзия и графика находятся в сотворчестве, стимулируя друг друга. Правда, я бы добавил к этому и то, что рисунки Пушкина во многом вызваны желанием придать внешние зримые очертания какому-либо слову или фразе, например, имя и фамилию женщины, о которой он думает, изобразить в виде ветки дерева. Однако и мысль, высказанная С.А. Фомичевым, кажется мне весьма значимой. И что еще важнее, эта мысль подкрепляется доказательством, рассмотрением рисунка в рукописи стихотворения «Осень». Так что, сум-

мируя то, что было сделано до него другими исследователями и давая собственное видение проблемы, С.А. Фомичев демонстрирует современный уровень академического междисциплинарного поэтико-искусствоведческого анализа.

Его соавтор С.В. Денисенко имеет свое направление: его интересует рисование как творчество и как сотворчество в поэтическом процессе, графические традиции пушкинской эпохи, композиция рукописного листа, история изучения пушкинских рисунков. Его исследования также вызывают безусловный интерес. Так, характеризуя творческий процесс, он отмечает: *Творчество можно рассматривать как один из способов сублимирования, как вариант социальной адаптации и/или особого состояния психики. Необходимым его условием считается чрезвычайная подвижность ассоциаций, порождающая их неожиданные комбинации. Творческая личность — это индивид с повышенной социально-психологической чувствительностью, нуждающийся в дополнительных способах самозащиты, одним из которых для него и служит творчество* (ДЕН, с. 109). При всей верности этого наблюдения с психологической точки зрения, особенно применительно к личности Пушкина, я бы все-таки заметил, что и фрейдовская *сублимация*, и социально-психологическая *адаптация*, термины хотя и точные, но односторонние, характеризующие лишь защитную реакцию творческой личности. Так можно было бы охарактеризовать изгоя общества, погрузившегося в мир собственных фантасмагорий. Однако плоды творческих озарений не остаются только во внутреннем мире творца или в кругу его ближайших знакомых; посредством публикации они становятся частью настроения общества, откликом на его чаяния, лучшим эстетическим выражением его мечтаний и надежд, и, следовательно, в этой части идут процессы, прямо противоположные и сублимированию, и адаптации. Творческая личность *знает о своей востребованности обществом*, и это, безусловно, повышает накал творческого горения. И если поэт обличает пороки общества, и передовые люди, увидев свои не вполне оформившиеся негативные взгляды совершенно ясными в новой, поэтически выразительной форме, стараются устранить вопиющие противоречия, если глагол действительно жжет сердца людей, то можно столь же уверенно говорить и об *адаптации общества к требованиям творческой личности*, то есть об *активном воздействии личности на общество*. И с этой точки зрения творчество оказывается не только и не столько способом самозащиты личности, сколько *особым способом воздействия на общество*. Творили по сути дела почти все знакомые Пушкина, но читающая публика зачитывалась только им. И дело здесь не только в размере таланта, но и в необычайно точной передаче русского менталитета в его оценках, реакции на те или иные общественные события, во взглядах на пирушки, друзей и женщин.

Кстати, рисунки и поэтический текст как раз и позволяют понять такую раздвоенность Пушкина. Как будет показано ниже, в рисунках к повести «Гробовщик» Пушкин чуть ли не в каждом персонаже выводит и себя, и своих близких; однако это — как раз момент и сублимации, и адаптации. Но если бы рисунки и тайнопись были опубликованы им самим как «Сочинения А.С. Пушкина», это показалось бы даже самым горячим поклонникам его таланта непонятным и скуч-

ным. Однако прозаический текст, который вышел из-под его пера, описывает вовсе не Пущина и Раевского, а сапожника Шульца и гробовщика Прохорова, а затем — оживших покойников; этот мотив чертовщинки щекочет нервы и вполне выражает в художественной форме размышления многих людей в детстве: «а что будет, если покойники вдруг оживут?» Пушкин близок читателю именно тем, что не стесняется описывать какие-то затаенные мысли каждого человека на вполне нейтральных примерах, а не навязывает читателю вновь и вновь одни и те же лица своего круга, как это бывает в его рисунках.

А вот еще одно интересное суждение: *Вдохновение следует рассматривать как одно из особых состояний человека, в котором наряду с изменением поля сознания, самочувствия, эмоционального напряжения возникает и стремление к творчеству. Связь между чувством и деятельностью у художника осознанна, находится в пределах профессионального мастерства и навыков, их творчество реализуется в социально приемлемых формах, а у больных — в формах непродуктивных, патологических* (ДЕН, с. 109). И здесь меня радует желание исследователя разобраться в причинах и формах творческого горения и в умении подобрать надлежащие термины для его описания. И опять, соглашаясь с таким пониманием в общем, можно немного поспорить о частностях. Так, творчество крупного художника осуществляется не только в «социально приемлемых формах», но и в некоторых новых, «социально неизвестных формах», которые, рассуждая чисто теоретически, общество может и не принять. Но на то он и крупный мастер, чтобы убедить общество в возможности существования таких форм. Что же касается душевнобольных, то их творчество я считаю, в отличие от С.Я. Денисенко, вполне продуктивным не только по количеству произведений или персонажей внутри одного произведения, но и по степени воздействия на слушателя или зрителя, более того — когда они рисуют утрированные картины страданий, прямое восприятие их творений может вызвать у неподготовленного слушателя или зрителя шок. Правда, иногда искусство тоже доходит до таких патологических форм своего творчества, но в этом случае общество считает их хотя и эпатирующими, но приемлемыми. Опять-таки, при описании связи чувства и деятельности нельзя ограничиваться одной только психологией, следует привлекать и социологию. Творческое озарение может быть и у писателя, и у шизофреника, и на уровне психофизиологии мы увидим одинаковую картину. Патология проявляется не столько в уровне выработки адреналина или характере карандашной линии, сколько в соотнесенности изображения с нормами морали данного общества, то есть патология носит преимущественно *социальный* характер. И если такого рода душевнобольной не проявляет агрессии, его обычно не изолируют, хотя и отмечают странности в суждениях и оценках.

Продолжая мысль, исследователь полемизирует: *существует мнение, что творческое состояние художника по своим проявлениям можно сравнить с микропсихозом. Оно сопровождается высоким эмоциональным напряжением, расстройством сна, аппетита и прочего и является, таким образом, психофизическим кризом... Биологически творческая деятельность может рассматриваться как защитная реакция организма*

на достижение компромиссного равновесия (ДЕН, с. 110). И опять, соглашаясь в целом, можно добавить, что данный микропсихоз имеет не отрицательное, а положительное значение, заканчиваясь чувством глубочайшего удовлетворения от полученного результата; но и само творческое горение обладает огромной притягательной силой, это состояние хочется пережить еще и еще раз, в отличие от навязчивого патологического расстройства. Поэтому это не столько компенсация стресса, сколько радость бытия, его высший взлет, а, возможно, и цель самого существования. Подходить к вдохновению и творческому горению как чисто к компенсаторной функции организма, на мой взгляд, было бы все-таки упрощением и недооценкой творческого процесса.

Насколько я понимаю, основной своей заслугой исследователи считали разработку удобной системы классификации рисунков. Так, С.В. Денисенко в своем обзоре истории изучения изобразительного творчества Пушкина отмечает постепенный прогресс в их систематизации, а С.А. Фомичев предлагает весьма разветвленную классификацию из 7 пунктов, где шестой пункт (отдельные детали, предметы, животные) разбит на 7 подпунктов (остальные пункты менее детализированы) (ДЕН, с. 46—47). На мой взгляд, хотя такой подход и имеет известное прикладное значение, но его не следует переоценивать: если имя понравившейся девушки Пушкин в одном месте изображал как древесный пень с разветвленным побегом, в другом месте в виде птицы, а в третьем в виде красивого росчерка, то, вероятно, смысловым стержнем тут будет все-таки не вид изображения данного слова, а само слово. Собственно говоря, так исследователи и поступают в тексте своей книги, относя рисунки к конкретным сюжетам, хотя зачастую и не понимают, почему, например, поэма «Полтава» символизируется то пейзажем с одинокой фигурой, то быком с чем-то вроде вымени. Так что подобные классификации имеют вспомогательный характер, отражая форму, а не сущность.

Однако, несмотря на эти второстепенные детали, по большому счету раздел пушкиноведения, посвященный анализу пушкинских рисунков, дошел до наиболее высокой точки своего развития, когда атрибутирована их основная масса, понято назначение большей их части и составлены классификационные схемы. Я специально включил в рассмотрение именно труды исследователей Пушкинского Дома как головной государственной организации по изучению пушкинского наследия, чтобы делать выводы на основе анализа этого ствола пушкиноведения. И эти выводы таковы: *никто из исследователей никогда не говорил о наличии в рисунках тайнописи*. О тайнописи как намеках в пушкинских стихах (типа анаграмм или типа переставленных букв и слогов в отдельно расположенных словах рукописи) говорили; о совокупности рисунков, образующих смысловую криптограмму — тоже (подробнее эти случаи будут рассмотрены в следующей главе), хотя эти примеры составляют очень небольшой процент текстов и рисунков. Однако никто и никогда не утверждал, что в рисунках Пушкина содержатся слова, начертанные либо обычными буквами, либо знаками руницы, то есть *нормальный прозаический текст, но тайный*. Такова ситуация на уровне НИИ русской литературы. Это не вполне понятно, ибо не только Зарецкий,

видимо, догадался о наличии такой тайнописи, но в том же можно подозревать еще нескольких художников. Причем художников, живущих за рубежом, но не пушкиноведов советской и постсоветской Росии. Для меня это странно.

Сочинения конца XX века

Что же касается сочинения отдельных исследователей конца XX века, то они ставили перед собой узкие задачи по определенным направлениям изучения пушкинских рисунков: так, Р.Г Жуйкова специализировалась на составлении каталога портретных атрибуций, опубликовав свою сводку в 1989 (ЖУ1) и 1996 годах (ЖУ2). Л.Ф. Керцелли попытался соотнести биографические подробности жизни Пушкина с некоторыми его рисунками, относящимися к Тверскому краю (КЕР). С позиций искусствоведения рассматривал рисунки Пушкина Г.А. Невелев, полагая, что может стать продуктивным только сочетание иконографического, текстологического и биографического методов (НЕ1, НЕ2, НЕ3). Даже у этого исследователя, ближе всего подошедшего к пониманию смысла изображений, не возникла мысль о возможности еще и эпиграфического подхода, выявляющего тайные надписи. Антиподом Г.А. Невелеву, придававшему деталям пушкинских изображений документальное значение, выступил Ю.М. Лотман, полагавший, что атрибуция пушкинских портретов ничем не была доказана и что исследователи этих рисунков игнорируют психологию рисующего поэта (ЛОТ, с. 61–62). Как ни расходится эта деструктивная позиция с моею собственной, я вынужден согласиться со многими ее аргументами, поскольку все предшествующие доказательства действительно выступали не более как *косвенные*. Вот если бы поэт на портрете Ушаковой написал ЕЛИЗАВЕТА УШАКОВА, а на автопортрете — СЕ Я, А.С. ПУШКИНЪ, тогда можно было бы сказать, что Пушкин действительно изобразил указанные лица, а не кого-то иного в их облике (а Пушкин был мастером розыгрыша и вполне владел даром изобразить, например, свое лицо в виде конской морды). А пока таких строк не обнаружено, о доказательствах можно говорить лишь в условном смысле. Наконец, К.А. Баршт сравнивал рисунок с иероглифом и полагал, что в процессе написания литературного произведения писатель помогает себе графикой (БА1, БА2).

Весьма интересной оказалась статья С.А. Фомичева. В 1988 году он писал: *...мы находимся еще в начале данного особого направления современного пушкиноведения. Само же это направление чрезвычайно перспективно и..., может быть, намечает новые горизонты литературоведения, которое, однако, требует применительно к самому предмету исследования тесного взаимодействия с другими науками.* И в другом месте: *В разнообразных графических сюитах Пушкина выделяются несколько наиболее излюбленных им элементов, как-то: росчерки в виде парящих птиц, женские ножки, кони, элементы пейзажных зарисовок и т.п. В каждом случае, как можно предположить, это графические знаки определенных психологических состояний, направляющих ход ассоциаций* (ФО1, с. 12 и 15). Здесь я полностью согласен с исследователем и полагаю, что, даже когда можно будет прочитать все тайные надписи Пушкина на его рисунках, задача выяснения свя-

зи этих рисунков с психологическими состояниями поэта станет лишь более конкретной, но не решенной. Так что смысл моих штудий состоит лишь в посильной помощи в уточнении значения основной массы рисунков поэта, но не в составлении «словаря» знаков его психических состояний.

Можно, далее, упомянуть и работу Л. Краваль 1997 года (КРА), к которой С.А. Фомичев и С.В. Денисенко отнеслись по-разному: первый принял целиком ее атрибуцию одного из рисунков Пушкина, тогда как второй привел слова критика В. С. Непомнящего из вступительного слова: *Слишком часто глубокая убежденность преобладает у Л.А. Краваль над убедительностью, концепция господствует над материалом, логика исследования подчиняется рисунку изложения, эрудиция подыгрывает интуиции; слишком часто женская пристрастность берет верх над правилами корректности, ставя читателя в условия, понуждающие его верить исключительно на слово* (КРА, с. 7). На мой взгляд, приведенная ею атрибуция одного из рисунков Пушкина не просто неверна, но противоестественна.

Как видим, в сочинениях отдельных исследователей еще менее сквозит мысль о том, что Пушкин что-то утаивал и что мы его не понимаем не потому, что чего-то не знаем, а потому, что таков Пушкин. Поэтому я опять возвращаюсь к авторам эталонного исследования. *В черновике «Полтавы» мы можем видеть рисунок быка (ПД 838, л. 46 об.) с какими-то сложными, едва ли не символическими деталями в нижней части тела. Рисунок напоминает скорее что-то связанное с античной мифологией. Однако ничего подобного мы не найдем в тексте поэмы и тем более в тексте, расположенном на данном листе. И если мы попытаемся как-то «увязать» этот рисунок с текстом поэмы, то это будет лишь домыслом. Назвать подобный рисунок автоиллюстрацией невозможно, понять психологию его возникновения мы тоже не можем*, — отмечает С.В. Денисенко (ДЕН, с. 212). Хорошо, что он честно в этом признается. Однако, если бы он умел читать тайнопись, он бы понял, что данный рисунок имеет самое непосредственное отношение именно к поэме «Полтава». Но он рисунок не понимает и объяснить его не может, и никто из его предшественников его тоже не объяснил. Следовательно, вопрос о тайнописи в рисунках пушкиноведением вообще никогда не поднимался, ни в России, ни за ее пределами.

Одновременно я хочу обратить внимание и на то, что рисунок отнести к автоиллюстрациям нельзя. По классификации С.А. Фомичева, это означает, что рисунок быка изымается из рубрики 3.1 (автоиллюстрации в черновых рукописях) и перекочевывает в рубрику 6.4 (кони и другие живые существа). Вроде бы, теперь всё в порядке. Тем не менее, после прочтения надписи на рисунке становится ясно, что это — автоиллюстрация, хотя и в виде быка, и в этом смысле она должна входить в обе рубрики, из чего следует, что оба множества (3.1 и 6.4) частично перекрываются. А согласно логике (раздел «построение классификации»), классы должны исключать, а не включать друг друга. Кроме того, получается, что тот или иной рисунок может быть отнесен к одной или другой рубрике по усмотрению исследователя: если он понимает рисунок, то это — автоиллюстрация, если нет, то это не она. Вме-

сто объективного описания пушкинских рисунков мы получаем субъективное. Из этого не следует, что предложенную классификацию следует отбросить (я вообще противник деструктивных подходов), но до определенной степени она нуждается в доработке. Таков вывод из чтения текстов в рисунках Пушкина.

Весьма доказательным мне показался анализ С.А. Фомичевым черновика стихотворения А.С. Пушкина «Осень», где производилось совместное рассмотрение как поэтических строк, так и рисунков и росчерков. В результате исследователь пришел к такому выводу: *Стихотворение закончено, оно исчерпано и графически (птицы улетали на юг — туда и прилетели); вероятно, как знак этого в верхнем правом углу страницы рисуется свернувшаяся в спираль улитка. Выше — еще какой-то густо заштрихованный подсчет и рисунок секиры.*

Итак, черновая рукопись «Осени» являет собою все основные виды функциональной взаимосвязи пушкинской графики и текста:

1) штрихи (это основа графики Пушкина: штрих может и не перейти в рисунок, но может в процессе обдумывания сразу не дающегося слова, уже записанного, получить графическое воплощение; он может даже стать сюжетным, как в росчерках-птицах на л. 82 об. и 86);

2) графические интермеццо (обычно это портреты или портретные сюиты, иногда жанровые сцены, как на л. 83, или же пейзажи, как на л. 84 об; отдельные элементы графического интермеццо могут потом варьироваться — см. № 3–5);

3) рисунки-пиктограммы (графические наметки тем, реализующихся в дальнейшем тексте);

4) рисунки-иллюстрации (графическая параллель к уже записанному тексту);

5) рисунки-символы (соотносящиеся с текстом опосредованно — таковы в данном случае изображения птиц, улиток, лодок) (ДЕН, с. 46).

Это — весьма интересная классификация, включающая в себя не только внешний вид пушкинского изображения, но и его функциональную роль в процесе поэтического творчества. Из данной классификации С.А. Фомичева следует, что стихотворение целиком или отдельный его фрагмент у А.С. Пушкина предваряется штрихами, которые могут перейти в росчерки, а росчерки — в рисунок птицы и тем самым сюжетно завершить стихотворение. Далее идут рисунки-пиктограммы, где тема рисуется, чтобы позже найти стихотворное воплощение. По ходу написания стихотворения, в качестве отвлечения, используются либо рисунки-символы, либо графические интермеццо. Наконец, после того, как стихотворение написано, его может завершить рисунок-иллюстрация.

Краткое резюме

Рисунки А.С. Пушкина привлекли внимание исследователей через сто лет после его смерти и вначале воспринимались как некое дилетантское хобби поэта; их профессионализм, своеобразная эстетика и особая роль в поэтическом творчестве стали выявляться не сразу, но постепенно стали объектом пушкиноведения.

Постепенно производятся атрибуции портретов как изображений современников А.С. Пушкина. В последних исследованиях появляются классификации рисунков поэта вообще и рисунков, связанных с конкретным стихотворением. Эти классификации выглядят правдоподобными и не вызывают протеста у читателя.

Можно считать восстановлением исторической справедливости, что рисунки Пушкина в конце XX века привлекли заслуженное внимание ученых и получили атрибуцию (хотя и не всегда верную), а также были распределены по различным рубрикам. В целом предложенная классификация является лучшей из имевшихся, хотя и в ней отдельные разделы эксплицированы недостаточно ясно (скажем, что означает понятие «отдельного» рисунка — отделенность формальную, то есть вынесенность за тело рукописи, или отделенность содержательную, то есть вынесенность за круг понятий или образов текста?), что и приводит к некоторым проблемам с классификацией. Классификация отражает степень нашего понимания, и нечеткость классификации, как по характеру ее построения, так и по реальной соотнесенности рисунка с тем или иным классом, просто иным способом выражает нечеткость нашего собственного понимания этой разновидности пушкинского творчества.

В связи со сказанным возникает одна из задач настоящего исследования. Хотя предложенная функциональная соотнесенность рисунков и росчерков кажется весьма убедительной, тем не менее, в ходе чтения тайных строк А.С. Пушкина, вписанных в рисунки, может обнаружиться какой-то иной поворот этой соотнесенности, какие-то отклонения, аномалии, не учтенные факторы. Это не означает, что данная работа изначально предназначалась для проверки правдоподобных гипотез пушкиноведов, однако в ходе моего исследования такие отклонения от них действительно обнаружились. Данное резюме я пишу уже после того, как прочитана основная масса надписей на рисунках, так что эти отклонения не просто предполагаются, но и уже обнаружены.

Другая задача — проверить точность атрибуции различных портретов. Здесь тоже не всегда правильно исследователями поняты некоторые пушкинские сюжеты. Но главная задача все-таки, к сожалению, не связана с деятельностью пушкиноведов, поскольку они такой аспект сюжетов рисунков А.С. Пушкина просто не предполагали — это выявить и ввести в научный оборот пока неизвестные тайнописные тексты великого русского поэта, и не только раскрыть некоторые ранее неясные стороны его поэтического творчества, но и, главным образом, дать дополнительные штрихи к характеристике его незаурядной личности, к фактам его весьма пестрой биографии, а также включить в его окружение некоторые новые лица, с которыми у него имелись пока не выясненные или уже проясняющиеся отношения.

Пушкин, наш великий поэт, писатель, мыслитель, несмотря на массу проведенных исследований, все еще остается чуть загадочным, не до конца понятым, более глубоким, чем предполагалось вначале. И это замечательно! Этот гений земли Русской все еще остается центром притяжения не только для его читателей и почитателей, но и для ученых, озадачивая их все новыми и неожиданными гранями своего таланта.

О ТАЙНОПИСИ, КИРИЛЛИЦЕ И РУНИЦЕ

Теперь рассмотрим проблему тайнописи вообще и тайнописи в рисунках Пушкина в частности.

Что такое тайнопись или криптография? Это такие начертания, которые либо вообще не выглядят письмом, как, например, «пляшущие человечки» в рассказе А. Конан-Дойля, либо выглядят как письмо, но не могут быть прочитаны, либо, наконец, читаются, но не могут быть поняты. Иными словами, тайнопись — это то, что непонятно для читателя, но понятно для автора надписи.

Правда, надо уточнить, кого понимать под читателем. Скажем, маленькие дети, неграмотные или душевнобольные не в состоянии прочитать надписи, выполненные привычным шрифтом на родном языке, например вывески магазинов. Это вовсе не означает, что последние написаны тайнописью, так что под читателями следует понимать взрослых, образованных и психически здоровых людей. С другой стороны, эти же надписи не читаются взрослыми, образованными и психически полноценными иностранцами, так что под читателями следует понимать носителей данного языка и данного вида письма. При этом русские дворяне XIX века нормально писали по-французски, тогда как для крестьян это письмо было, разумеется, тайнописью. Так что в рассмотрение следует принимать представителей правящего класса. Наконец, следует учитывать эпоху: скажем, скандинавы во времена викингов нормально читали германские руны и практически не понимали латиницу, тогда как сейчас все наоборот. Поэтому под читателями в нашем конкретном исследовании мы будем понимать русскоязычных взрослых, психически здоровых образованных представителей правящего или просто образованного слоя общества XIX–XX–XXI веков, который для нас будет *эталонным читателем*.

Что же касается специалистов по чтению тайнописи, то их знания позволяют читать то, что не читает эталонный читатель, и для них определенные виды тайнописи оказываются нормальной, вполне читаемой письменностью. Так что читателей существует по меньшей мере три типа: необразованный, эталонный и специалист. Для первого тайнописью оказываются обычные надписи, для второго — специально изобретенные, для третьего определенных видов тайнописи не существует вообще. Все дальнейшие рассуждения я буду связывать с эталонным читателем.

Традиционное понимание тайнописи

Далее я рассмотрю сложившееся в XX веке понимание тайописи, опираясь на учебник по палеографии В.Н. Щепкина (ЩЕП, раздел XV. Тайнопись, с. 158–163). В § 98 он пишет, что в рукописях находятся иногда отдельные слова или целые фразы, написанные тайным письмом. Тайнопись или криптография с его точки зрения перешла к славянам из Византии, а в России она была получена от южных славян вместе с христианством и письменностью; древнейшие случаи тайнописи дошли до нас в русских рукописях XII и XIII веков. Таково мнение Щепкина; на мой взгляд, тайнопись гораздо старше и, кроме того, она существовала на Руси и до кириллицы; но это уже выходит за рамки изложения традиционного подхода. Щепкин же отмечает, что как у византийцев, так и у славян тайнопись имела лишь ограниченную сферу применения: она употреблялась старыми писцами главным образом в качестве забавы: писец обращал в загадку свое имя или краткое послесловие, а иногда изображал тайнописью приписки более или менее случайного характера. Опять-таки, я не согласен со Щепкиным, ибо цели тайнописи были самыми разнообразными, и только в редчайших случаях она писалась для забавы, однако я опять повторюсь, что такова традиционная точка зрения. Просто историей тайнописи исследователи всерьез не занимались

В.Н. Щепкин предлагает свою типологию *кирилловской письменности*, выявляя несколько систем письмен. Эти названия я даю курсивом.

Системы чуждых письмен. 1. На первое место Щепкин ставит глаголицу, которая употреблялась в русских рукописях в качестве тайнописи в домонгольский период в виде редких и кратких записей, по большей части содержащих ошибки и тем самым обнаруживающих у писцов лишь случайное знакомство с глаголическим письмом. Древнейшие случаи употребления глаголицы русскими людьми находим в кратких надписях, начерченных острием в Новгородском соборе на обмазке стен; они могут быть отнесены к XI–XII вв. Щепкин их только упоминает, однако эти краткие надписи я читал; похоже, что их оставили писари, в частности писарь Костя. А писарь, то есть монах-переписчик, был обязан знать глаголицу по долгу службы, но не потому, что этот вид славянского письма употреблялся на Руси. Кроме того, Щепкин упоминает глаголицу в русских рукописях XII–XIII веков. Что же касается южных славян и отчасти румын, то там глаголица задерживается до конца XVI века и нередко смешивается со знаками другого происхождения.

2. Греческая азбука. В качестве тайнописи встречена в России в XV веке (пролог Публичной библиотеки 1431–1434 гг.), что следует поставить в связь с южнославянскиимии влияниями. Позже, через два века, греческие буквы в Москве появляются в тайнописи вместе с буквами иного характера.

3. Пермская азбука, изобретенная в XIV веке Стефаном Пермским, встречается в качестве тайнописи в нескольких рукописях XV века. Она представляет собой несколько видоизмененную кириллицу, где имеются недописанные буквы и острые углы в разных положениях.

4. Латинская азбука в качестве тайнописи в России бытовала в XVII–XVIII веках, и ее проводниками были как посольский приказ, так и духовная школа, где имена владельцев, даты и другие надписи были написаны либо только латинскими буквами, либо смешанным письмом.

5. Различные изобретенные алфавиты, обычно содержащие переделанные греческие, глаголические и кирилловские буквы.

Системы измененных знаков. Для целей тайнописи кирилловские буквы недописывались («полусловица») или изменялись иначе. Щепкин отмечает, что это — довольно трудный вид тайнописи, где многое зависит от изобретательности пишущего, так что единого ключа к ней не существует. Характерна для XIV–XVI вв.

Система замен. В ней одни кирилловские знаки заменяются на другие, тоже кирилловские. Эта система имеет много вариантов. В старой письменности для системы замен существовало название «литорея», что, как полагают, является искажением слова «ритория», то есть «риторская азбука» или «Письмо ученых книжников». Делится на простую и мудрую.

1. Простая литорея или *тарабарская азбука* оставляет без замен все гласные, полугласные Ь и Ъ, а из согласных — ЗЕЛОи ФИТУ. Остальные буквы подписываются друг под другом так:

Б В Г Д Ж З К Л М Н
Щ Ш Ч Ц Х Ф Т С Р П.

Так что слово АМИНЬ записывается как АРИПЬ, НАПИСАХ — ПАНИЛАЖЬ, ИЩИ ДУРАКА — ИБИ ЦУМАТА, ЧАЩА ЛЕСА — ГАБА СЕЛА, Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ ОЧЕНЬ СИЛЬНО — Я СЮЩСЮ КЕЩЯ ОГЕПЬ ЛИСЬПО. Часть примеров я придумал сам и в дополнению к Щепкину полагаю, что простую литорею несложно разгадать, особенно при длинном тексте. Этот вид тайнописи до середины XX века использовался старообрядцами и школьниками.

2. Мудрая литорея отличается бепорядком нижних букв (найдено 4 вида таких расстановок). Иногда замене подвергаются и гласные. Однако в литорее сохраняется число букв, что при наличии пробелов между словами позволяет понять написанное.

Счетная система. Основана на цифровом значении славянских букв. Буквы, обладающие цифровым значением, меняются на другие, передающие то же значение. Так, например, слово АМИНЬ имеет цифровой код 1–40–8–50, что можно заменить буквами А-КК-ДД-ЛК-Ь, ибо К=20, Л=30, Д=4. При этом иногда цифры вместо букв записываются словами. Этот подраздел Щепкин описал наиболее полно.

Замечу, что тут все время речь идет о буквах или иных знаках, которые являются письмом. То есть, письмо начертано явно и понимается именно как письмо, а не что-то другое, делится на слова, в ряде случаев слова даже читаются, но не понимаются.

Мое подразделение тайнописи

Я полагаю, что и криптографию можно разделить на три типа. Их можно просто пронумеровать, начиная с самого сложного, когда тайнопись не заметна (первый тип) и кончая явной и читаемой надписью, смысл которой не улавливается (третий тип). Чаще всего исследуется криптография третьего типа, в том числе и в черновиках Пушкина. Так, например, в черновике одной рукописи (ПД 838, л. 58 об) Пушкин изобретает криптоним:

А. О.
А. О.
Aninelo
А. О.
Anin Elo
Aninelo

Здесь А. О. — это Анна Оленина, глубокое чувство к которой А.С. Пушкин пережил в 1928 году; фамилия «Оленина», начертанная задом наперед, как раз и выглядит как «Анинело». К третьему типу можно отнести различные написания кириллицей или латиницей, где нарушен обычный порядок следования букв; теоретически то же самое слово «Оленина» можно написать и «Нина Оле», и «Ле Нинао», и «На олене», и «О, Нина Лео!», и «Ни На, ни Лео», то есть различным образом перестанавливая слоги прямого написания, либо как «Анин Эло», или «Ло Анине», или «Лоа Нине», то есть перестанавливая слоги обратного написания. Недаром такого типа слова исследователи называют *криптонимы*, как в случае с «Анинело» (ДЕН, с. 70). Я бы назвал такого рода слово криптонимом третьего типа.

Тайнопись второго типа — это замена привычных букв на буквы других, иногда неизвестных алфавитов или на произвольные начертания. До некоторой степени даже вкрапление букв одного алфавита в другой способно озадачить читателя, чем сейчас пользуются для привлечения его внимания; например, очень странным выглядит написание названия фирмы как Яndex. Такого эффекта не было бы при начертаниях Yandex или Яндекс. У Пушкина встречается надпись KAVKAЗ (ПД 845, л. 2), к тому же стилизованная под изображение камней. Это — криптоним второго типа. К нему же я бы отнес и начертание слова «Оленина» (через ЯТЬ) в виде росчерка (ПД 838, л. 59), как показано на рисунке 2.

В данном случае привычный вид букв искажается: О получает петельку внизу (а не привычную верхнюю), Л выглядит очень высоким зубчиком, у ЯТИ (в письменном варианте) тоже завышена мачта, но разогнута петля, у Н отсутствует продолжение левой мачты вниз, ибо эта мачта лигатурно наложена на петлю Ь, И читается как низ предыдущей буквы, вторая буква Н образуется из штриха Ь, последняя буква А лишь угадывается внизу росчерка. В итоге слово становится неузнаваемым.

Еще один росчерк в конце повести «Гробовщик» (ПД 997, л. 37) можно прочитать как фамилию СМЕШНОВ, что я и делаю в описании рисунков к этой повести.



Рис. 2. Начертание фамилии ОЛЕНИНА в виде росчерка

Меня сначала очень изумило, а затем озадачило, что специалисты-пушкиноведы, прекрасно читая тайнопись третьего типа, не выявили и не прочли ни одного из указанных примеров тайнописи второго типа. Хотя, вообще говоря, претензий к ним предъявлять нельзя: ведь по сравнению с эталонным читателем они продвинулись на одну градацию, умея понять то, что не понимает он. Но строго говоря, тайнопись третьего типа все-таки читается, хотя и не понимается, и я в ряде своих статей предложил назвать ее «труднописью», то есть читаемым, но либо не понимаемым вовсе, либо не понимаемым отчасти текстом. Так что подлинная тайнопись начинается лишь с текстов второго типа, тогда как третий тип оказывается промежуточным между явнописью и тайнописью, то есть труднописью.

Позже, однако, я понял, что предъявляю слишком жесткие требования к пушкиноведам, которые и не должны быть специалистами по письму второго типа. При нынешней дифференциации наук есть по меньшей мере две научные дисциплины, которые могли бы взяться за решение такого рода проблем. Первой из них является *криптография*, которая изобретает все новые шифры и, напротив, дешифрует все более изощренные коды неприятеля; однако эта наука известна более по имени, она закрытая и обслуживает военные и разведывательные органы, появившись вначале в дипломатическом ведомстве. Требования секретности не позволяют воспользоваться ее достижениями. К тому же профессиональные шифровальщики специализируются в основном на тайнописи третьего типа.

Второй дисциплиной, изучающей надписи на предметах, извлеченных из небытия археологами, является *эпиграфика*. Она анализирует надписи, оставленные на поднятом из раскопов вещевом материале и начертанные уже забытыми системами письма; в данном случае мы часто оказываемся в положении иностранцев, не умея прочитать простейшие тексты, понятные несколько веков назад даже весьма малообразованной крестьянке. Выясняется, однако, что и эпиграфисты не читают надписи, начертанные нестандартными знаками,

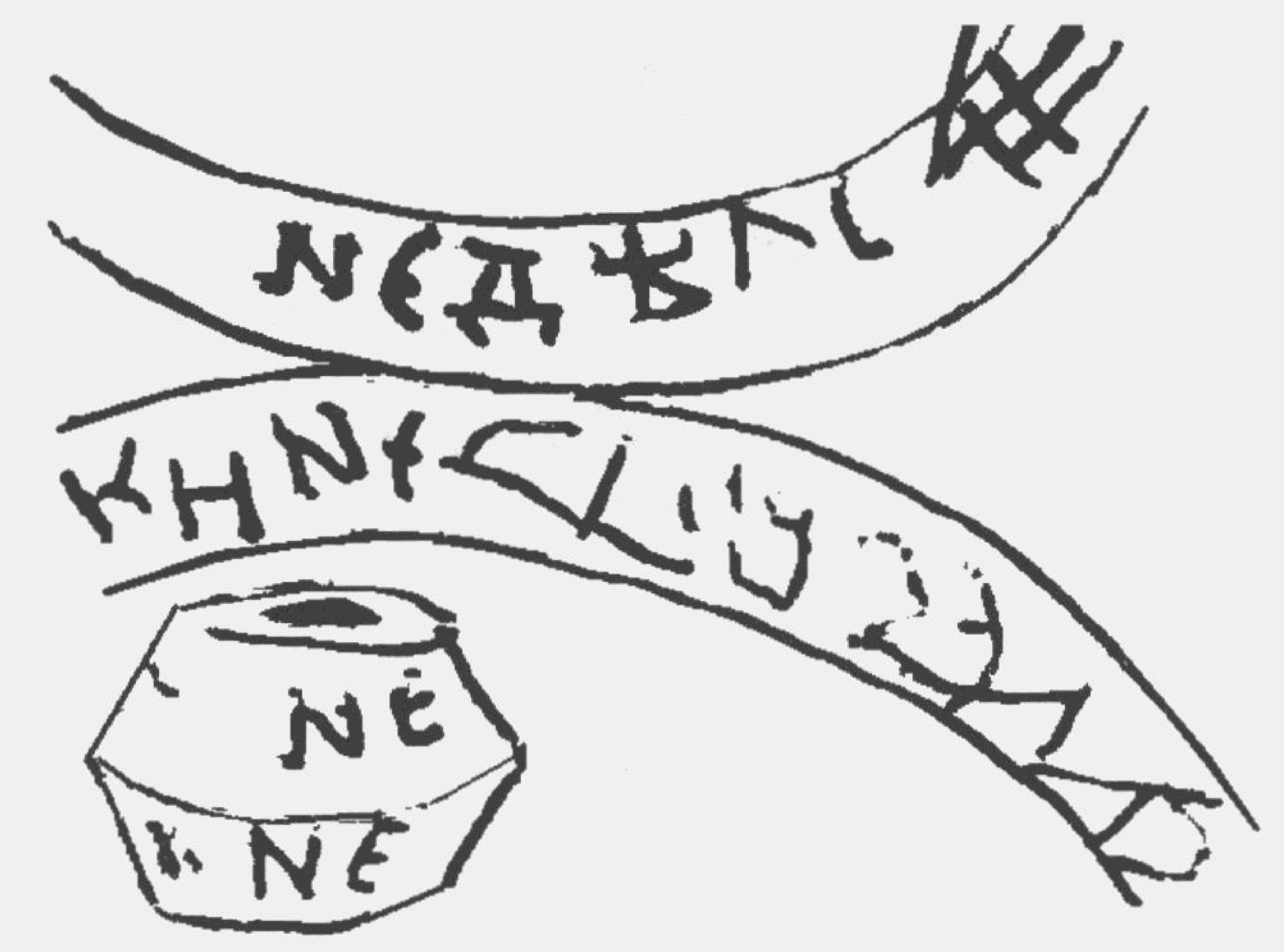


Рис. 3. Пряслице из Новгорода

даже если это знаки кириллицы. Так что пушкиноведы не только не одиноки, но и имеют моральное право на свое неведение, ибо первопроходцами тут должны идти эпиграфисты.

Тут я могу сделать отступление, подчеркнув, что я как раз пришел в пушкиноведение из области эпиграфики, где, прежде чем заняться рисунками Пушкина, прочитал порядка двух тысяч текстов на русских предметах предшествующих эпох, которые с современной точки зрения могут считаться тайнописью. Они были преимущественно короткими, в 2–3 слова, хотя в редких случаях размер текста мог приближаться к сотне слов. В основном это была тайнопись первого типа, хотя иногда проскальзывал и более легкий для дешифровки второй тип. Так что основой для меня стала русская традиция письма, которое в X–XVII веках было обычной явнописью, но уже в конце XVII века из-за культурных потрясений забылось и позже стало пониматься как тайнопись. Я систематически обследовал все источники последних двух веков, чтобы выявть отдельные личности, которые все еще помнили старые традиции, и был несказанно удивлен, а также обрадован, когда обнаружил традиции этой явнописи в творчестве А.С. Пушкина. Однако он использовал и древнее, и современное ему письмо как надписи лишь для собственного чтения, то есть как тайнопись. Этим я хочу подчеркнуть две вещи: во-первых, что на использование определенного вида письма у Пушкина я вышел не случайно, а вполне закономерно, «прочесывая» рисунки многих русских писателей, и, во-вторых, что я не предполагал заранее, что вполне употребимые в прежние века типы письма Пушкин сделал тайнопи-

сью. И уж тем более не думал, что самые тривиальные и понятные надписи кириллицей в определенных условиях могут выглядеть как тайнопись.

А теперь я хотел бы продемонстрировать, что некоторые виды вполне нормального письма средних веков стали для археологов нынешних дней тайнописью. В качестве примера я выбрал надпись № 24 на пряслице из Новгорода, опубликованную В.Л. Яниным (ЯНИ, с. 115).

Здесь вполне читается на верхней строке часть слова НЕДЕЛЬ, и на нижней строке его окончание КИНЕ, что образует слово **НЕДЕЛЬКИНЕ** (графическое воплощение слова *НЕДЕЛЬКИНЬ*, где НЕДЕЛЬКА — прозвище). В дальнейшем я буду давать прочитанные надписи заглавными (прописными) буквами, но орфографию подлинника я буду передавать полужирным шрифтом, а нынешнюю орфографию или нынешнее значение — курсивом. Вместе с тем, в правой части как вверху, так и внизу имеются непонятные надписи, которые опознаются как надписи, однако не читаются.

Начну с правой нижней надписи, в которой для правильного чтения необходимо разернуть буквы в надлежащем направлении. Тогда можно прочитать слово **ПРЯСЛЕНЬ**, то есть *ПРЯСЛИЦЕ*, начертанное кириллицей весьма коряво и потому не прочитанное эпиграфистами, и **КИНЬ**, то есть часть слова **НЕДЕЛЬКИНЬ**, написанного слоговой письменностью руницей и тем более неизвестного эпиграфистам. Слово ПРЯСЛЕНЬ как раз и относится к тайнописи второго рода, то есть к начертаниям хотя и кирилловским, но незнакомым, и В.Л. Янин ее не понял.

Наконец, к тайнописи первого типа можно отнести как надпись КИНЬ на рассмотренном пряслице, так и рисунок коня, который Н.В. Зарецкий взял в качестве экслибриса. На этом рисунке ноги коня читаются как знак руницы ЗА, грудь как РЕ, грудь и прогиб спины как ТЪ, поводья как СЬ, дальнейший прогиб спины как КИ, что дает слово **ЗАРЕТЪСЬКИ**, то есть *ЗАРЕЦКИЙ*. Заднюю часть следует повернуть на 90° влево, что дает слово **БИБЪЛИВОТЕКА**, то есть *БИБЛИОТЕКА* (отдельно стоящие гласные в слоговом письме передавались с начальным звуков В, так что вместо О писали ВО, таковы были особенности правописания). Тем самым, рисунок лошади может быть прочитан как *ЗАРЕЦКИЙ, БИБЛИОТЕКА*, и при этом первое слово необходимо прочитать снизу вверх.

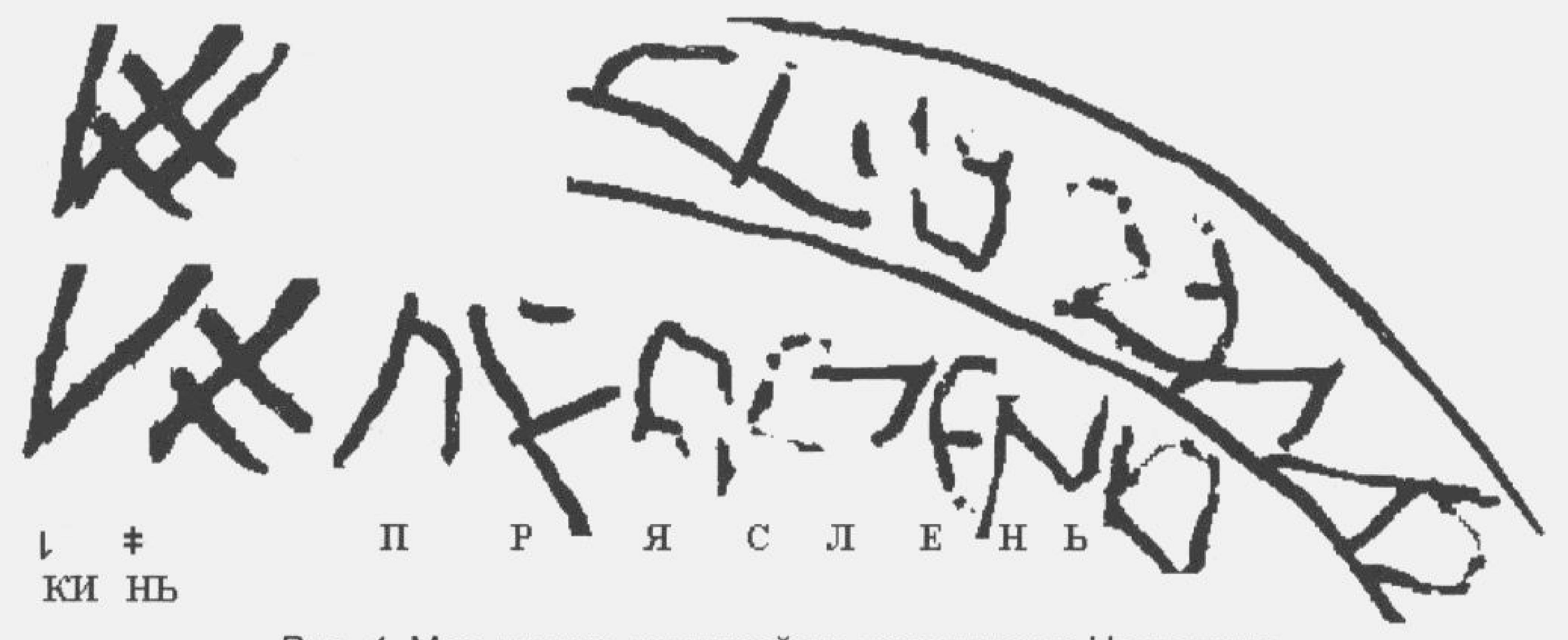


Рис. 4. Мое чтение надписей на пряслице из Новгорода



Рис. 5. Мое чтение надписи Зарецкого и Пушкина

Если же читать сверху вниз, то верх лошадиной морды читается как ЛИ, далее уже отмеченные ТЬ и СЬ/СЕ, а ноги лошади можно прочитать как Я, что образует слово **ЛИТЪСЕЯ**, то есть *ЛИЦЕЯ*. Это означает, что Пушкин написал в виде лошади выражение *БИБЛИОТЕКА ЛИЦЕЯ* на черновике стихотворения «Подражание Анакреону» (ПД 838, л. 16) (ДЕН, с. 179). А поскольку одна и та же надпись допускает оба чтения, то, возможно, Зарецкий знал руницу и умел ее читать, поэтому воспользовался именно этим рисунком Пушкина. Подчеркиваю, что я лишь допускаю такую возможность, но не утверждаю, что Зарецкий действительно умел читать руницу.

Замечу, что чтение данной надписи не решает всех проблем, связанных с данным рисунком, но дает лишь дополнительную информацию исследователю. Так, С.В. Денисенко полагает, что рисунок лошади соответствует строкам пушкинского стихотворения «Кобылица молодая». Рассуждения этого пушкиноведа таковы: *Максимально приближенными к знаку-иероглифу в пушкинской графике можно назвать изображения кошек, сидящих спиной к зрителю, и пушкинские «скелетные» рисунки лошадей и бесов, состоящие из нескольких соединенных между собой штрихов. Объект изображения здесь весьма условен, схематичен, но всегда узнаваем. В таких рисунках для Пушкина, повторим, важен был не сам объект, а его движение, поэтому вербальный эквивалент этим образам можно найти в глагольных формах. Идея ... пушкинского стихотворения «Подражание Анакреону» («Кобылица молодая...») весьма выразительно представлена в его черновом автографе (ПД 838, л. 16). Любопытно, что здесь мы видим и процесс рождения «скелетного» рисунка: справа от текста изображена лошадь, выполненная в манере контурного рисунка, но сильным нажимом пера выделена та часть, что ляжет в основу остальных рисунков лошади. Мы, еще не читая текст стихотворения, а только рассматривая автограф, уже эмоционально вовлекаемся в ритм движения пушкинской кобылицы* (ДЕН, с. 190–191). К сожалению, анализ одного «скелетного» рисунка не позволяет согласиться или не согласиться с аргументацией исследователя, но зато ставит проблему исследования ряда скелетных рисунков для того, чтобы понять их особенности. На первый взгляд, именно скелетные рисунки образуют простейшие образцы тайнописи первого типа, и потому их исследование должно быть произведено в первую очередь. Кроме того, тут проскользнула очень близкая мне мысль о том, что такого типа рисунки близки к знаку-иероглифу. Я тоже полагал, что слово или предложение, начертанное руницей, весьма близко к иероглифу как по внешнему виду, так и по значению.

Конечно, рисунок лошади близок строкам стиха. Но, с другой стороны, какие-то воспоминания связаны у Пушкина с библиотекой лицея, что следует из тайнописи? Не там ли он впервые прочитал Анакреона? Не там ли его впечатлил образ кобылицы? На эти вопросы, как я полагаю, должны ответить пушкиноведы; моя функция как эпиграфиста заканчивается на дешифровке пушкинской тайнописи.

Еще одно сочетание тайнописи второго и первого типов можно найти на портрете Павла Первого в авторизованном списке пушкинского стихотворения «Вольность» (ПД 33). С.А. Фомичев приводит его в качестве примера пушкинской «пиктограммы», ни намеком не отметив существование на рисунке явнописи (ДЕН, с. 34–35) **СЕ АЗ** (через ЯТЬ), где буква А вообще не несет никакой изобразительной нагрузки, тогда как С и З можно принять за пряди волос, а ЯТЬ частично изображает глаз. С позиций современного языка надпись гласит: *ВОТ Я*.

Возникает вопрос, кто же этот Я? Следующая надпись выполнена руницей, и читается она левее буквы З, если идти против движения часовой стрелки, перевернув знаки на 180°. Тогда можно прочитать слово **ЛЕСЬКОВЪ**, то есть *ЛЕСКОВ*. Это же слово, но несколько в другом варианте графики можно прочи-

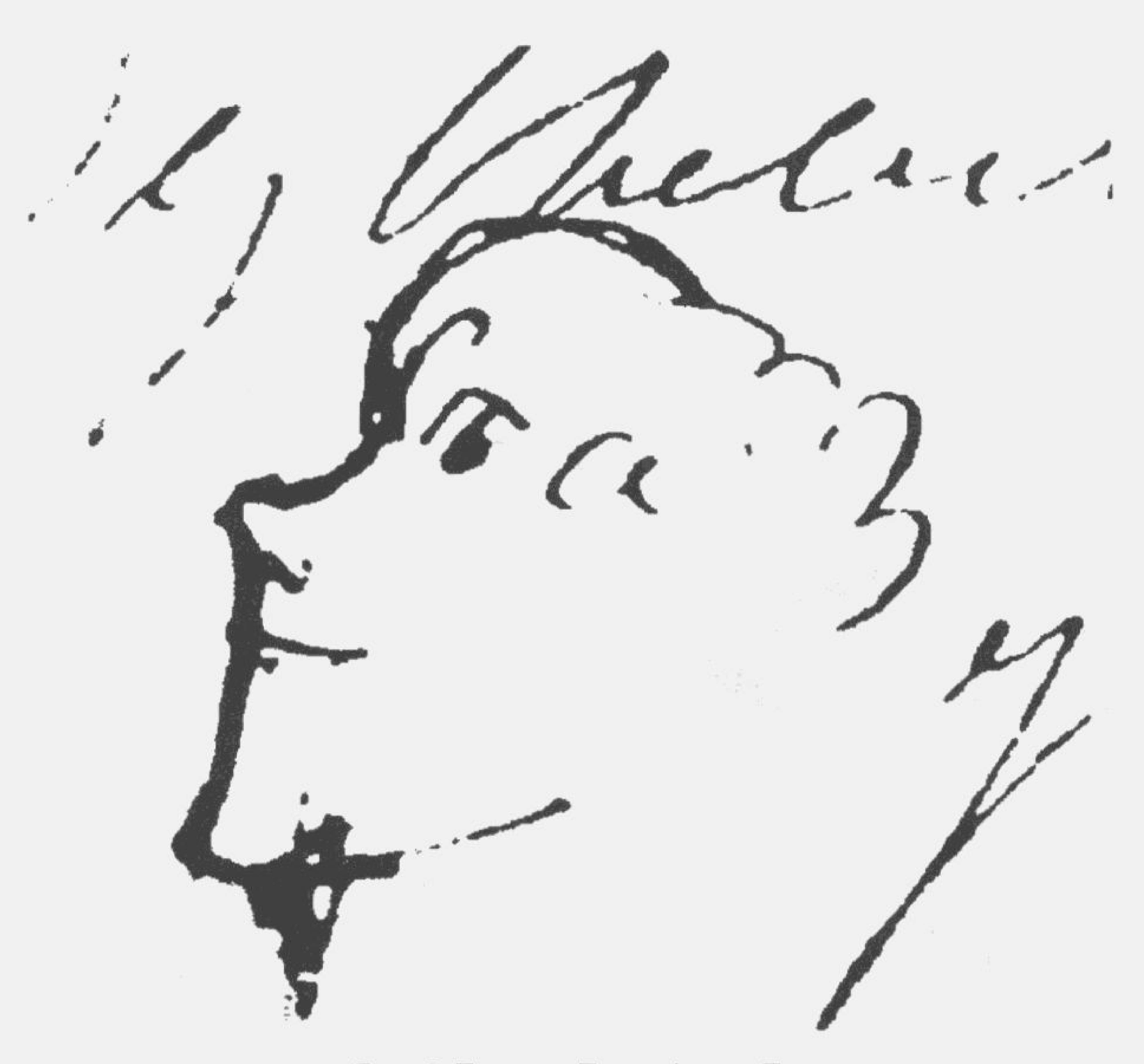


Рис. 6. Портрет Павла I руки Пушкина



Рис. 7. Мое чтение надписей на портрете Павла I

тать, если принять нос на портрете за ЛЕ, губы и низ носа за СЬ, нижнюю губу и линию ниже за КО и подбородок за ВЪ. Кто такой ЛЕСКОВ, я не знаю.

Между подбородком и шеей находится надпись **ПАВЬЛЪ I,** то есть *ПАВЕЛЪ I,* как показано на рисунке. Таким образом, полный текст гласит: СЕ АЗ, ЛЕСКОВ, ПАВЕЛ ПЕРВЫЙ. Очевидно, в качестве Павла Пушкин нарисовал кого-то из своих знакомых.

Я считаю надпись СЕ АЗ явной, однако С, ЯТЬ и З обладают и второй функцией в качестве деталей рисунка. С другой стороны, некоторые читатели видят только букву А; для них остальные буквы оказываются тайнописью, причем второго типа. Что же касается тайнописи первого типа, то это надписи ЛЕСКОВ и ПАВЬЛЪ I.

Я не связываю этот рисунок с какими-то строками стихотворения «Вольность», поскольку моя цель в данном разделе — продемонстрировать саму возможность чтения тайнописи того или другого типа на рисунках А.С. Пушкина. Более подробный разбор я дам в последующих главах.



Рис. 8. Центральный фрагмент афиши Пушкинской выставки в Париже

Проблема приоритета в раскрытии тайнописи Пушкина

Я уже привык к тому, что когда кто-то считает себя первопроходцем, к нему относятся с недоверием: «Не может быть, что до вас этого никто не знал!» Как правило, на поверку оказывается, что кто-то это знал, но то ли не придал значения, то ли, понимая сам, никому не передал свои знания, то ли думал, что это и так всем известно. Поэтому, оставаясь при своем мнении о том, что тайнопись Пушкина до меня на его рисунках никто не читал, все же остановлюсь на своих возможных предшественниках.

Первым из них будет, конечно же, Н.В. Зарецкий, который с 1926 года готовил в Праге выставку рисунков Пушкина и который завершил ее в 1931 году. Я уже продемонстрировал его экслибрис, из которого следовало, что он, *возможно*, умел читать руницу, хотя никаких серьезных доказательств, кроме подозрений, у меня нет. Очень может быть, что рисунок лошади из стихотворения «Подражание Анакреону» он выбрал случайно, руководствуясь чисто эстетическими соображениями. Но, возможно, он все-таки умел читать руницу и из всех возможных рисунков выбрал именно тот, на котором речь шла о библиотеке и который можно было прочитать как ЗАРЕТЪСЬКИ.

Второй случай уже вполне достоверный. Речь идет об афише Пушкинской выставки в Париже (1937 год), подготовленной Сержем Лифаром, рисунок для которой изготовил художник Жан Кокто. Несколько раз я скользил глазом по ее изображению (ДЕР, с. 236), не замечая ничего особенного, пока не понял, что художник, рисуя подушку под головой Пушкина, изобразил в виде ее бахромы собственный профиль, а чтобы читатель не спутал его с бахромой,



Рис. 9. Мое выделение профилей и чтение надписей на афише Кокто

именно линия профиля дана жирной чертой. Вначале я не понял, кто этот полный человек: Кокто или Лифар, однако, когда волосы на голове Пушкина засверкали буквами латиницы, образуя фамилию COCTEAU, я понял, что это именно Кокто.

Вообще говоря, вторая подушка Пушкина, повернутая на 90° влево, дает два карикатурных изображения. Прежде всего, это смотрящий вправо женский профиль с очень маленьким вздернутым вверх носиком, пухлыми губами и острым подбородком, с большой копной волос. Однако как раз волосы образуют второй профиль, мужской, смотрящий влево, где, однако, виден толстый мясистый подбородок. Возможно, что этот второй профиль является карикатурой на второй профиль, образуемый бахромой подушки, который я помещаю на своем рисунке дешифровки рядом с женским.

Но и тонкая линия бахромы тоже образует профиль. Итого, помимо портрета Пушкина — 4 профиля, где на двух изображено, видимо, одно лицо, и это лицо — сам художник Жан Кокто. Поскольку в афише речь идет еще о двух лицах — организаторе Серже Лифаре и администраторе Мари Брэ, с известной долей вероятности можно предположить, что два профиля принадлежат им. Уже на этой ступени анализа видно, что Кокто раскрыл способность А.С. Пушкина делать тайные портреты, доступные лишь посвященным, то есть что Жан Кокто раскрыл тайну рисунков Пушкина.

Однако тайные рисунки — это лишь половина дела; другой половиной являются тайные надписи. Они на данном рисунке тоже есть, причем как по-русски, сделанные кириллицей, так и по-французски, начертанные латиницей. Кириллицей начертана надпись в виде бакенбарды Пушкина, где читается **ПУШКИНУ А.С**. При этом при большом увеличении видны лишь последние волоски надписи ИНУ, а затем лигатура А и С; то, что начертано слева, с трудом восстанавливается из массива побуквенно. Продолжением этой надписи является буква **Я**, образуемая рисунком рта и контуром лица от носа до подбородка. Наконец, обращая цвета, то есть переводя пробелы в черные пятна, в копне волос Пушкина, следуя цифрам, поясняющим порядок чтения, я читаю слово **COCTEAU**, то есть *КОКТО*. Итак, целиком послание-подражание гласит: *ПУШКИНУ А.С. — Я, КОКТО*. Вполне возможно, что острый глаз художника заметил тайные рисунки и тайные надписи Пушкина в его изобразительном творчестве; однако, возможно, что об этом сказал и кто-то, кто знал об этом секрете, например Серж Лифар. Сейчас это уже установить довольно трудно. Но факт остается фактом: Кокто не только знал об этой стороне творчества Пушкина, но и передал ее в своей афише 1937 года, наполнив, естественно, своим содержанием.

Тем самым, французский художник Жан Кокто и был первым пушкиноведом, который воспроизвел тайнопись Пушкина в своем изобразительном творчестве. Однако он ни словом не обмолвился об этом ни в прессе, ни в профессиональных статьях к 100-летию смерти Пушкина. О причинах этого молчания сейчас можно строить разные предположения, но ясно одно: если бы он высказался публично, пушкиноведы сейчас не говорили бы о том, что многие рисун-

ки Пушкина совсем не связаны с сюжетами его стихов, поэм или прозы. Я же в этой очереди оказываюсь только вторым, узревшим его тайнопись в год другого юбилея поэта, а именно — 200-летия со дня рождения.

Вообще говоря, не исключено, что может выясниться, что между Кокто и мною находится еще несколько художников. Дата, вокруг которой они могли бы появиться — 1987 год, 150-летие со дня смерти Пушкина. Правда, к этой дате представители первой волны русской эмиграции с их трепетным почитанием русского поэта были уже либо глубокими стариками, либо вообще ушли в мир иной, а их дети родным языком русский язык уже не считали, так что перед именем Пушкина уже не благоговели. Поэтму насколько данная теоретическая возможность была реально исполнена, сказать трудно, скорее всего, она так и осталась только возможностью.

Я все же тешу себя надежой на то, что сколько бы исследователей, художников, поэтов или людей иных профессий до меня ни открывали тайнопись Пушкина, они делали это для себя или для своего ближайшего окружения, то есть не придавали свои открытия огласке. Я же заявляю об этом публично. Могу даже немного высказаться по поводу возможных причин такого поведения моих предшественников: они, подобно Кокто, видели в тайнописи лишь забавную игру творческого гения поэта, который играл со словом не только в поэтической речи, но и в рисунке; они вовсе не представляли себе масштабов этой «игры» и ее роли в процессе поэтического творчества. Кстати, для художников нет проблем в некоторой игре образов, когда, например, изображенный человек стоит, а его тень бежит, сидит, лежит — в зависимости от того, что хотел сказать автор рисунка. Также нет проблем, когда этот второй образ реализуется не тенью, а, скажем, собакой, копирующей хозяина выражением морды, или другим человеком, пародирующим первого, или какими-то деталями рисунка, создающими этот второй образ. У Кокто второй образ реализовался через складки фестончиков на подушке покойного Пушкина; эти оборки совершенно не бросаются в глаза, к ним люди не приглядываются и потому второй образ не видят. Тут уж все зависит от замысла художника, насколько броским он стремится сделать второй образ; однако такого рода «изобразительная игра» с двойным смыслом нарисованного в практике изобразительного искусства встречается очень давно. Достаточно вспомнить изображение папы Сикста на картине Мадонны Рафаэля Санти, где при одном ракурсе кисть руки этого персонажа выглядит шестипалой, тогда как при другом ракурсе на руке видны нормальные пять пальцев и некоторая кайма его одежды, отличающаяся от остальных пальцев. Вот где настоящий тайный рисунок! И на Рафаэля обрушились бы большие неприятности, изобрази он шестой палец первосвященника явно. Поэтому рисовальщики вполне подготовлены к восприятию таких изобразительных двусмысленностей (в XX веке их в явном виде сделал основой своего творчества голландский художник Эшер, у которого персонаж мог сделать виток по непрерывно восходящей вверх лестнице и оказаться на той же ступеньке, или его балкон мог выглядеть при одном рассмотрении как идущий вдоль картины, а при другом — поперек). Словом, увидев

явную или тайную двусмысленность на рисунке, художник улыбнется (подобно поэту, встретившему, например, выражение «ужасно красиво» или «при наличии отсутствия»), оценит живость ума автора и пойдет дальше. Возможно, эту чужую новинку в переосмысленном виде он употребит в своем творчестве. Но он не искусствовед и не будет подробно анализировать чужую творческую манеру, а тем более — в научных терминах. Так что эта задача, хочу я этого или нет — выпала мне.

О названии тайнописи

Мы уже видели, что под тайнописью или криптографией понимается письмо третьего или второго типа, причем письмо третьего типа — скорее «труднопись», и лишь письмо второго типа — подлинная тайнопись. Но письмо первого типа вообще не выглядит письмом, ибо нельзя же всерьез утверждать, что Кокто *писал волосами бекенбард и линией рта*. Иными словами, для эталонного читателя здесь *надписи* или *графии* вообще нет — есть только рисунок. Следовательно, из слова «криптография» следует оставить только «крипто». Второе слово следует заменить на слово «рисунок». Обращаясь к иностранным языкам, латыни и греческому, я бы предпочел вместо латинского слова «пикт» греческое «икон» (из соображений благозвучия) и назвал бы «криптиконом» явный рисунок с тайным смыслом. Причем тайный смысл может заключаться в рисунках же, например в 4-х профилях на афише Кокто, а может — в тайных надписях. Так что слово «криптикон» в случае необходимости можно пояснить: если эпиграфист проясняет рисунок, давая его явное изображение, то это новое значение криптикона я бы назвал, заимствуя термин из лексики телевидения, а именно из названий ранних типов передающих телевизионных трубок, «иконоскопом» (видимым изображением), а в случае прояснения надписи этот новый, выделенный из криптикона текст — «иконографом». Следовательно, иконоскопом афиши Кокто в качестве криптикона являются 4 профиля, и иконограф ПУШКИНУ А.С. — Я, КОКТО. В дальнейших разделах я намерен использовать эту терминологию. А под *криптонимом* я буду понимать результат анализа *криптографа*, то есть вычленение тайной надписи (например имени Оленина) из криптографа Анинело.

Традиции криптографии и криптиконики

Я уже отмечал, что на массе изделий русских мастеров до XVII века нанесены рисунки и надписи, которые вполне замечались современниками и соответствующим образом читались, то есть были явными. Но начиная с XVIII века они стали тайными, поскольку к этому периоду эталонный читатель забыл руницу и возможность обыгрывания надписи рисунком, и, следовательно, хотя сама традиция такого письма к этому времени насчитывала много веков, отсчет тайнописи должен вестись именно с XVIII века.

В то же время, XVIII век оказался временем бурного развития русской науки, связанной с учреждением в 1725 году Императорской Академии наук. Несомненно, что если бы какие-то сведения о наличии русских традиций в



Рис. 10. Мое чтение надписи из Чертовицкого III городища

рисунке дожили бы до филологов этого периода, к настоящему времени существовала бы уже 200-летняя история их исследования. Но так получилось, что как раз за несколько десятилетий до того, как данные явления могли бы попасть в поле зрения ученых, они ушли из русской культуры. Осталась буквально горстка людей, передававших знания из поколения в поколение, которые умели рисовать, писать и читать тайные знаки, и для них данная традиция продолжалась как явнопись. Но для их современников она уже стала тайной.

Помня о научных традициях, нетрудно понять, что о таком типе тайнописи не знали и те ученые XX века, которые специально занимались проблемами криптографии. Поэтому мы ничего не находим об этом в сочинениях Щепкина.

Учитывая это обстоятельство, можно предполагать, что первыми воспользовались существовавшими традициями явного изобразительного и письменного творчества в качестве тайнописи писатели XVIII века; этой проблеме я посвящу отдельную главу. Пушкин, таким образом, взял на вооружение уже известный способ криптиконики, чтобы работать над своими произведениями более продуктивно, а также чтобы воочию изображать своих друзей и недругов, подписывая свои чувства и помыслы и вместе с тем не опасаясь ответственности за свои высказывания. Впрочем, все оттенки его приверженности к данному весьма своеобразному способу выражения мыслей и чувств можно будет просуммировать в конце настоящего исследования, пока можно лишь выдвигать некоторые общие предположения.

Явная кирилловская иконика

Среди исследованных мной примерно двух тысяч надписей встречалось немало и чисто кирилловских, и смешанных, но содержащих всего 1—2 некирил-

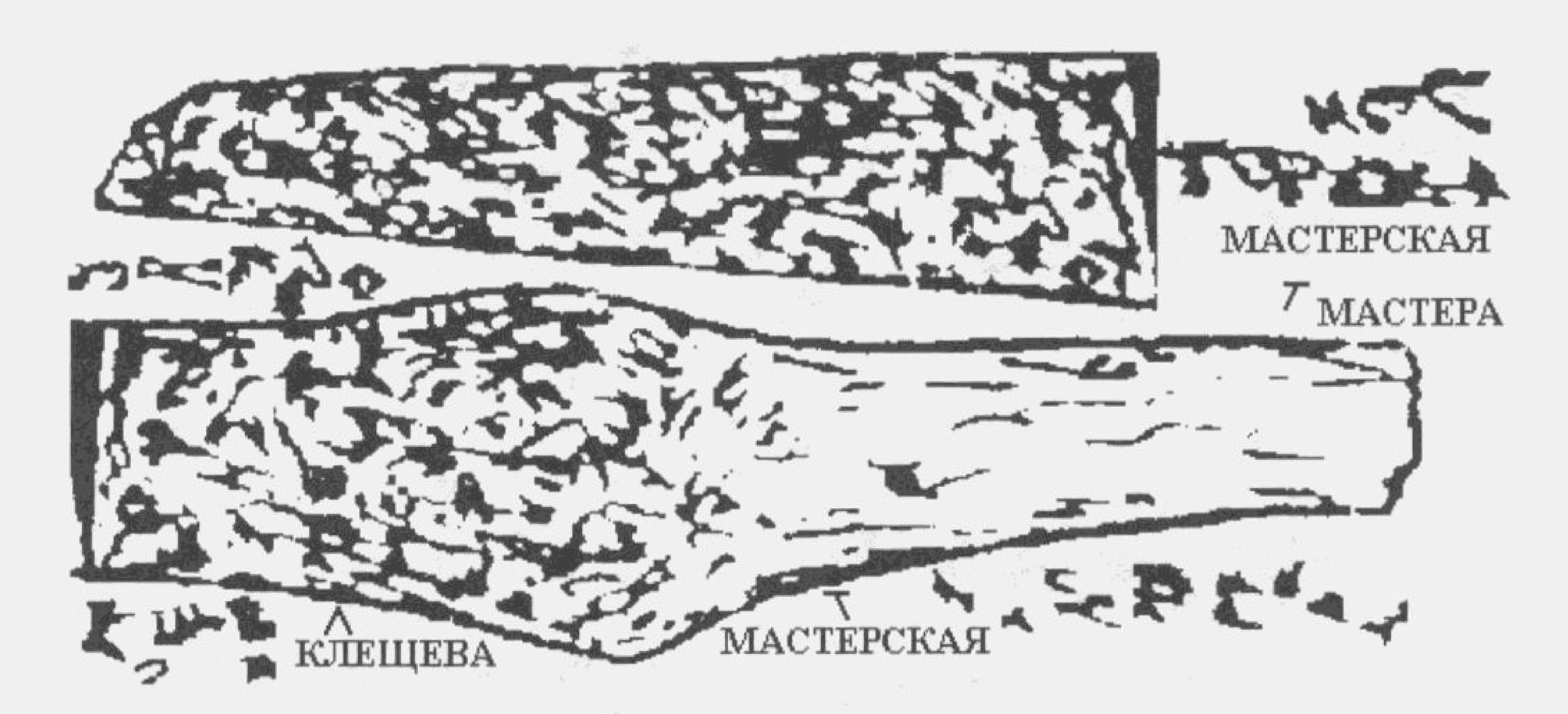


Рис. 11. Мое чтение надписей на позитивном изображении ножа № 2

ловских знака. И выше я уже поместил образец надписи на средневековом пряслице из Новгорода. А сейчас я хотел бы поместить ряд надписей русских мастеров, которые для меня представляют несомненный интерес как наиболее ранние. Пока что в качестве таковых археологи рассматривают надписи X века, я же иду значительно дальше.

Данная глава была бы неполной, если бы я не поместил здесь сенсационные изображения сарматской эпохи. В качестве таковых я хотел бы рассмотреть прежде всего ножи Чертовицкого III городища первых веков нашей эры. Городище было открыто в 1977 году и стационарно изучалось Скифо-Сарматским отрядом археологической экспедиции Воронежского университета в 1989—1994 гг. Оно входит в комплекс памятников раннего железного века у села Чертовицкое. Было открыто не менее десяти построек сарматского времени на крайней восточной оконечности мыса, где обнаружены изделия, характерные для чертовицких погребений I — начала II веков н.э., чем и датируются все находки. *Орудия труда представлены... однолезвийными ножами с прямой спинкой и узким клинком* (МЕД, с. 238; с. 251, рис. 7—9).

Рассмотрим первый из ножей, состоящий из двух половинок; на рисунке я их представил не продолжением одна другой, как было изображено в оригинале, а одну под другой. Мне бросилась в глаза надпись, весьма знакомая по другим ножам, — разумеется, это слово **МАСТЕРСКАЯ**. Надпись не просто выполнена кириллицей с типичным руничным ТЕ, но и содержит конечную букву Я. Кириллица во втором веке нашей эры, за семь веков до святых Кирилла и Мефодия? Кириллица на поселении сарматов? Средневековая мастерская в поздней античности? Читая эту надпись, я не верил глазам своим. То есть, сама надпись не представляла для меня чего-то необычного, ибо строилась по всем канонам средневековой: одно и то же слово было начертано по нескольку раз, так что одна строка наползала на другую и мешала нормальному чтению. Разумеется, я разобрался, что текст гласит **МАСТЕРСКАЯ МАСТЕРА**

РОДИОНА КЛЕЩЕВА. ЛИТОЙ НОЖ. Эти слова дублируются, что видно и по негативному изображению, слово НОЖ фигурирует и в оглушенном варианте как НОШ. Так что здесь сомневаться в типичном средневековом происхождении изделия не приходится.

И в то же время археологи утверждают, что *если вернуться к материалам Чертовицкого комплекса памятников, то, как представляется, они позволяют конкретизировать начальный этап контакта сарматов и лесостепных племен* (МЕД, с. 242). Иными словами, если ножи не сарматские, они могут принадлежать лесостепным племенам либо быть предметом импорта. Но и то, и другое предположения крайне сомнительны с точки зрения современной археологической науки. Ничего себе *племена*, если у них существует цеховая ремесленная организация! С другой стороны, если эти племена либо сарматы купили данные ножи у славян, то где-то в другом месте существовали славянские «средневековые» мастерские античного времени. Кроме того, в тексте статьи А.П. Медведева ничего не говорится о возможном импортном происхождении ножей, он их относит к вещам, ранее известным «*только среди инвентаря сарматских погребений лесостепного Подонья*» (МЕД, с. 252, рис. 7–9). Получается, что сарматы превосходно писали по-славянски, а сарматский мастер Родион Клещев отлил нож.

Конечно, есть вероятность и того, что данный нож просто провалился в сарматский слой из более поздних слоев, лежащих выше. Однако отмечается, что

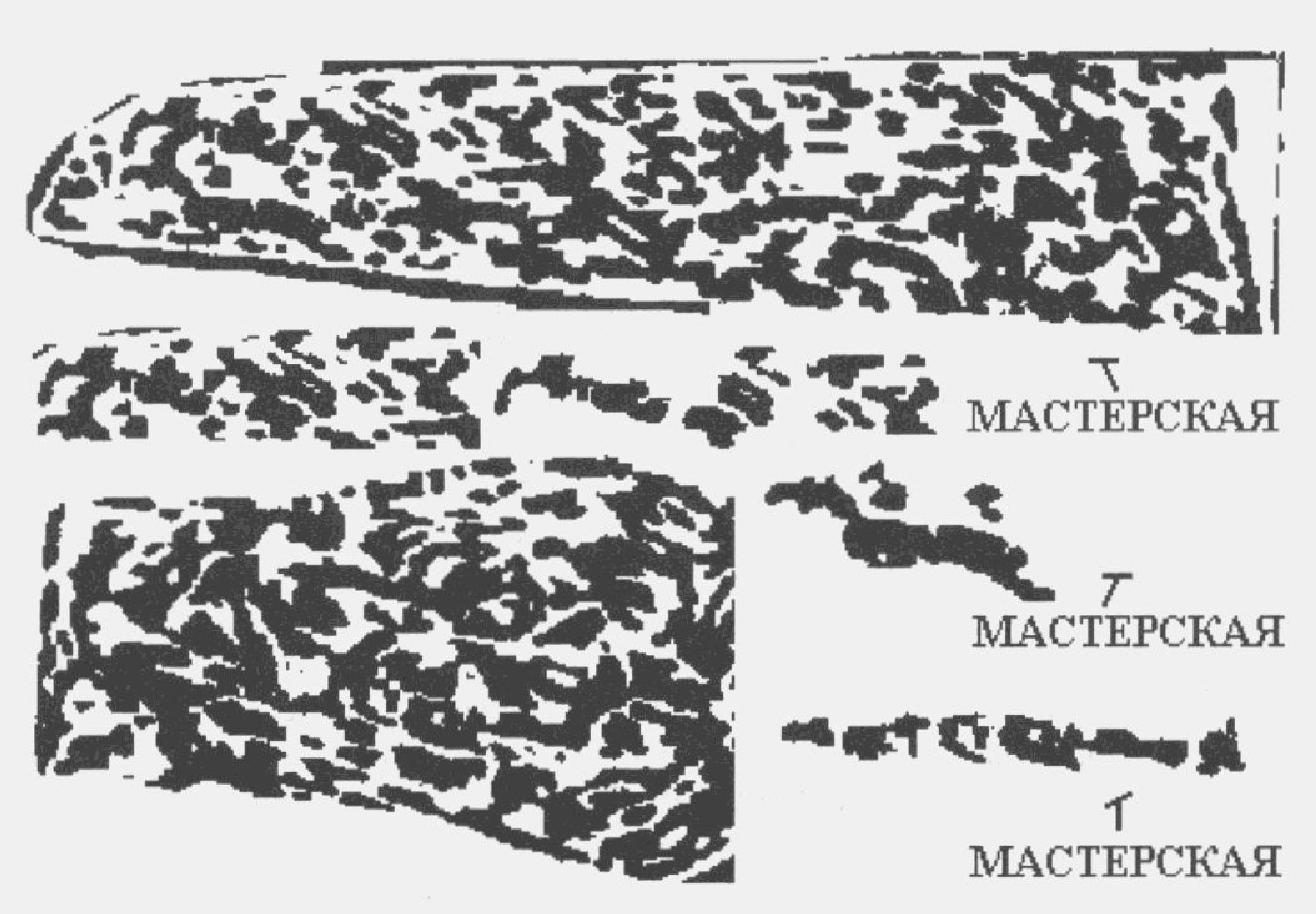


Рис. 12. Мое чтение надписей на негативном изображении ножа № 2

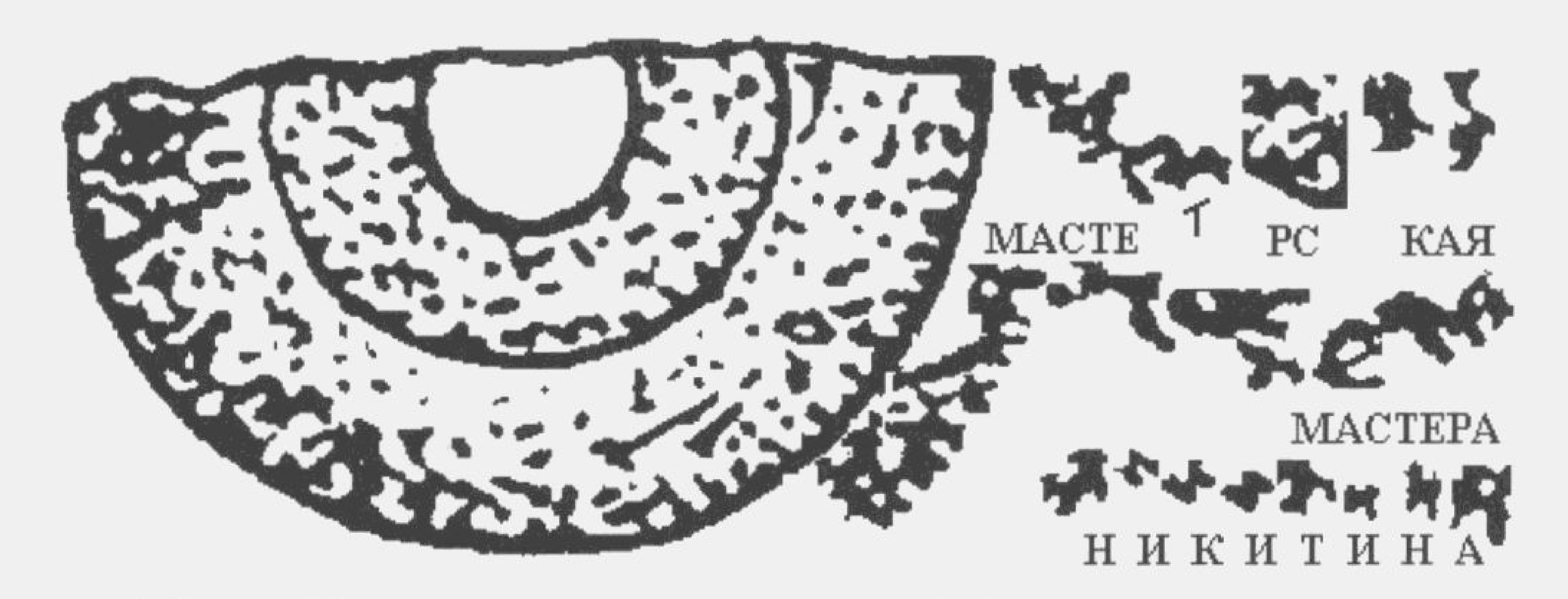


Рис. 13. Мое чтение надписей на пряслице № 2 Чертовицкого городища

мощность культурного слоя составляет всего 0,25—0,4 м, из них слой сарматского времени всего 0,1—0,25 м. Над ним находится лишь слой второй четверти — середины первого тысячелетия н.э. Стало быть, даже если нож провалился в данный слой из единственного более высокого, он относится самое позднее к V веку н.э., что все равно не выходит за границы поздней античности. Но и о том, что сарматский слой перекопан и в него попали изделия более позднего времени в статье А.П. Медведева не говорится ничего. Так что и эта версия вряд ли справедлива.

Непредубежденный читатель скажет, что я оставил за скобками еще одну версию, а именно возможность моей собственной ошибки. Что ж, я, как и все люди, могу ошибаться и выдавать желаемое за действительное. Тем не менее, есть возможность проверить правильность и моего чтения, если проанализировать другие находки из того же раскопа. Поэтому в качестве примера я взял другой нож (МЕД, с. 251, рис. 7—8), позитивное изображение которого (тоже разделенное на две части) я представил на рисунке. Здесь надписи в глаза не бросаются, они более трудны для чтения, тем не менее они есть. Так, на самом верху слева можно видеть надпись МАСТЕ, под ней Р, слитое в лигатуру с началом следующей кирилловской надписи **МАСТЕРСКАЯ**, которую я вынес отдельно в правую часть рисунка. А почти над низом правее середины той же половинки ножа можно прочитать слово **МАСТЕРА**. На правой половинке ножа, которую я поместил ниже, в ее верхней части можно прочитать слово **КЛЕЩЕВА**, то есть фамилию мастера. А в самом низу этой же половинки можно прочитать и еще одно слово **МАСТЕРСКАЯ**. Разумеется, на этом список читаемых слов завершен быть не может, однако другие слова читаются с еще большим трудом и, скорее всего, дублируют уже прочитанные.

На негативном изображении ножа № 2 надписи читаются еще хуже, и можно только догадываться, что две надписи слева на левой половинке, одна под другой, означают слово **МАСТЕРСКАЯ**. Это же слово с большим трудом выуживается и из орнамента правой половины, расположенной ниже, где справа внизу особняком стоит буква Я. Читая буквы слева от нее, можно «вытащить» и все слово. В данном случае меня интересует само наличие надписей, а не пол-

ный анализ данного документа на предмет значения каждого слова, так что, показав наличие типичного ремесленного выражения МАСТЕРСКАЯ МАСТЕРА КЛЕЩЕВА, я свою задачу выполнил.

Итак, и на втором ноже имеются кирилловские надписи с руничными вставками. Так что вероятность случайного попадания и второго ножа в данный слой уменьшается. А теперь можно рассмотреть и одно из глиняных пряслиц (МЕД, с. 251, рис. 7–2), о котором сказано, что это пряслице усеченно-конической формы (МЕД, с. 238).

На кромке внизу, отступив два знака от левого конца, читается лигатура МАСТЕ (ТЕ — руничное), затем негативно РС, далее крупная буква К и правее — развернутые на 90° влево буквы А и Я, начертанные друг под другом. Тем самым образуется слово **МАСТЕРСКАЯ**. Между К и А этого слова негативно размещается буква М, а далее и все кирилловское слово **МАСТЕРА**. Чуть правее последней буквы А слова МАСТЕРА можно видеть в негативном изображении лигатуру, которую я поместил чуть правее и ниже изображения пряслица. На ее втором этаже лигатурно размещены буквы Н и И, на первом этаже читается оставшаяся часть КИТИНА, что образует фамилию **НИКИТИНА**. Итак, на пряслице написано: *МАСТЕРСКАЯ МАСТЕРА НИКИТИНА*. Возможно, что где-то тут начертано и имя мастера.

На пряслице № 1 из того же городища (МЕД, с. 251, рис. 7–1) гораздо явственнее читается надпись **МАСТЕРСКАЯ**. Прежде всего, она видна на среднем ободке внизу, затем, крупно, вдоль нижней грани, начиная слева, и, кверху ногами, на той же грани справа вверх вплоть до самой вершины. Возможно, что на этом пряслице начертаны и другие слова.

Наконец, есть смысл проверить предположения о русском характере ряда предметов сарматского времени анализом находки из какого-то иного по-



Рис. 14. Мое чтение надписей на пряслице № 1 того же городища

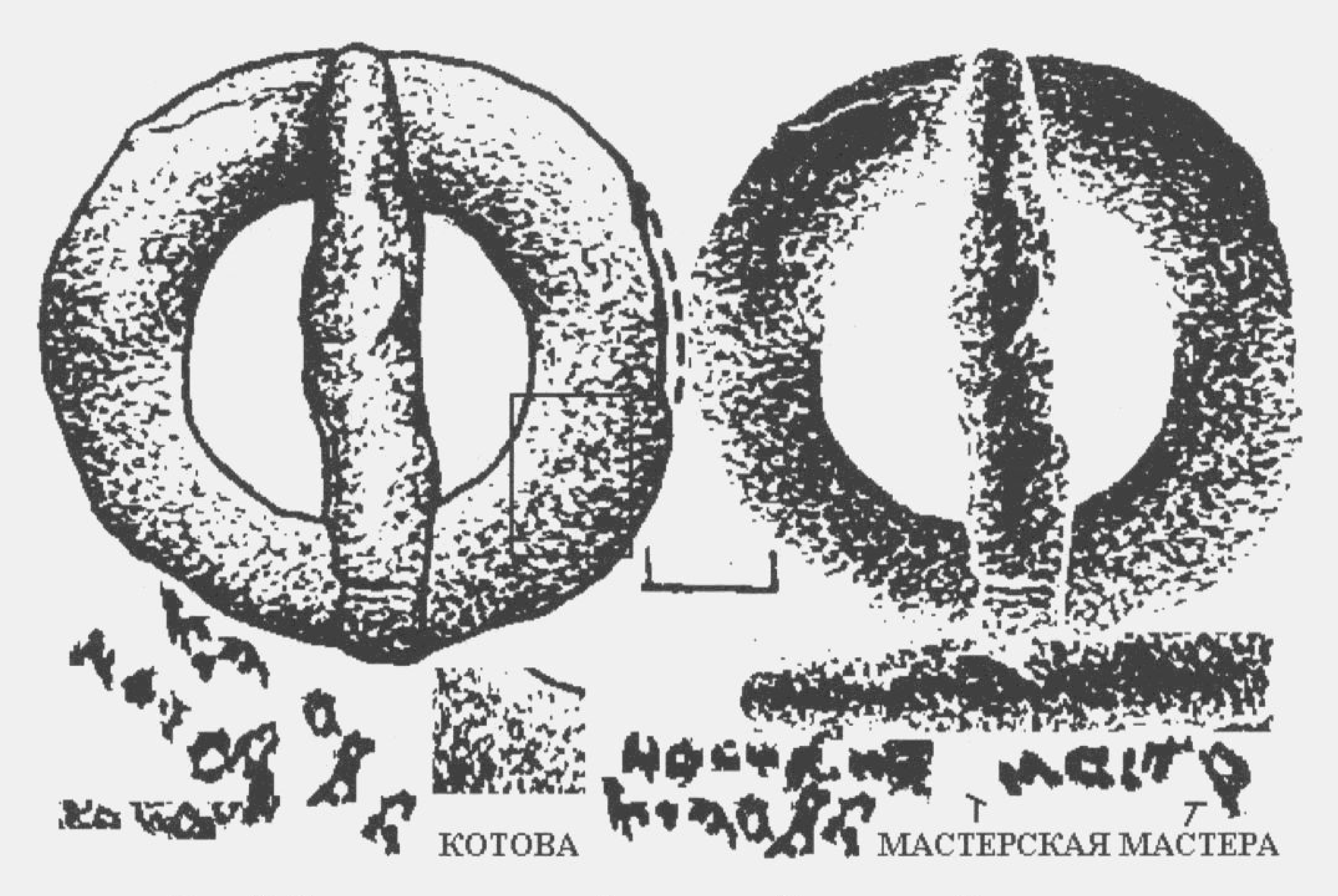


Рис. 15. Мое чтение надписей на пряжке Кировского III могильника

гребения. Такую возможность дает курганный могильник Кировский III позднесарматского времени, то есть II века н.э., где была найдена железная пряжка (МЕД, с. 135, рис. 19–8).

На негативном изображении язычка нанесено несколько надписей слов друг на друга, но можно выделить надпись среднего масштаба **МАСТЕРСКАЯ** (буква М оказывается третьей, нанесенной на то же слово, начертанное левее) и надпись **МАСТЕРА**, написанную чуть крупнее. В правой части язычка на самом верху видны буквы КО надписи **КОТОВА**, но эта надпись становится понятной только после того, как прочитана надпись в квадратной рамке (повернутая влево на 90° и увеличенная), где дважды подряд употреблена фамилия мастера. Итак, узор пряжки состоит из мелких и мельчайших надписей *МАСТЕРСКАЯ МАСТЕРА КОТОВА*.

Полагаю, что пять случайных попаданий чужих предметов в сарматские древности, причем предметов разного типа, да еще в разных местах вряд ли возможны. Весьма трудно поверить, что мастера КЛЕЩЕВ, НИКИТИН и КОТОВ были сарматами. Вполне вероятно, что данные предметы попали к сарматам в результате торговли, если вообще речь идет о сарматах. Следовательно, по самым осторожным предположениям, среди древностей, относимых археологами к сарматским, вполне возможно наличие и славянских. При этом надписи данной эпохи, то есть II века н.э., ничем не отличаются от средневековых, и нет никаких признаков того, что данная традиция складывалась именно в это время. Следовательно, наличие ремесленных мастерских с их непременными надписями на изделиях уходит в более раннюю античность, до нашей эры. Так

что существование ремесленных мастерских на Руси в Средние века, как мы видим, опиралось на позднеантичную местную традицию. И ремесленники Подонья или других мест, где производились данные изделия, как и их потомки, имели обыкновение подписывать свои изделия тем же способом, то есть МАСТЕРСКАЯ МАСТЕРА ТАКОГО-ТО.

Итак, возможно, я убедил читателя, что так называемые «сарматские» надписи, являющиеся в настоящее время тайнописью (а опубликовавшие их археологи о них ничего не знали), ею в свое время не были, зато представляли собой мельчайшие писанные кириллицей надписи, о существовании которых можно судить лишь при большом увеличении. У мастеров, их создававших, не было ни малейшего умысла оставить надписи втайне, и они писали мелким почерком не из желания скрыть что-то от посторонних глаз, а только в силу традиции. И традиция эта, как я показал, уже существовала в поздней античности. Даже не пытаясь дойти до ее истоков, а беря второй век н.э. за основу, можно сказать, что к XVII веку, когда эта традиция исчезла, она просуществовала не менее 15 веков. Так что А.С. Пушкин ничего не изобретал, а просто воплотил в своих рисунках то, что ушло из бытования всего чуть больше ста лет назад, о чем могли еще помнить его осведомленные современники. Хочу также обратить внимание на то, что ремесленные надписи делались отнюдь не каллиграфическим почерком, а как придется, причем по манере письма в нем трудно уловить устав, полуустав или скоропись — это просто небрежное ремесленное письмо, гораздо более близкое к рукописному, чем к печатному. Но именно то же самое мы найдем и в рисунках Пушкина.

Руница как древнее славянское письмо

Если уж кириллица встречается за 7 веков до рождения святого равноапостольного Кирилла, то руница оказывается много древнее; мне удалось обнаружить ее на предметах палеолитической живописи эпохи ориньяка (30 тысяч лет назад), причем, опять-таки, она уже тогда существовала в развитом виде. То есть корни ее уходят в еще более седую древность.

Здесь не место обсуждать, что именно создал Кирилл, было ли продуктом его творчества изобретение кириллицы, или он придумал глаголицу; все это я подробно описал в моей книге, к которой и отсылаю читателя (ЧУЗ). Там же я характеризую и руницу и даю ее дешифровку, показывая, как можно однозначно определить значение каждого ее знака. Поскольку руница является письменностью не буквенной, а слоговой, то есть каждый ее знак передает сочетание согласный + гласный (например, БА, БО, БЕ, БИ и т.д.), то вместо алфавита она предполагает наличие более объемистого силлабария, значение знаков которого показано на рис. 16.

Глас-ный | Б | В | Г | Д | Ж/З | К/Х | Л | М | Н | П | Р | С | Т | Ц | Ч | Ш
Ь
Е,И
О/УА
Ъ,Ы,(Й)

Рис. 16. Силлабарий славянского слогового письма — руницы



Рис. 17. Чтение текста Эль Недима разными эпиграфистами

Рунице как славянскому письму я посвятил несколько книг, в том числе и достаточно популярную (ЧУЗ), поэтому здесь я поступаю по отношению к ней так же, как и к кириллице, то есть практически не рассматриваю примеры ее применения. Но один, самый первый пример ее появления в научной литературе я все же приведу. Этот образец, извлеченный из трудов арабского путешественника X века Якуба Эль Недима, был опубликован в 1836 году академиком Петербургской АН Х.М. Френом (FRA, с. 513). Текст пытались дешифровать (у эпиграфистов это называется «прочитать») с помощью германских и тюркских рун и глаголицы. На рисунке изображена надпись Эль Недима (1) и ее чтение Ф. Магнусеном (MAG, S. 260) (2), А. Шёгреном (SJO, S. 98) (3), С. Гедеоновым (ГЕД, с. CX) (4–5), Г.С. Гриневичем (ГРИ, с. С. 268, рис. 6–2) (6), М.Л. Серяковым (СЕР, с. 39) (7) и мною (ЧУЗ, с. 439) (8).

Как видим, один и тот же текст читался разными людьми по-разному, что отражало не столько их личные умения, сколько господствовавшие в то время представления о славянской докирилловской письменности. После того, как Н.А. Константинов и Г.С. Гриневич показали, что надписи руницей в принципе читать можно (хотя сами они не смогли прочитать с необходимой степенью точности ни одного текста), дело сдвинулось с мертвой точки, и, как я уже говорил, к настоящему времени мною прочитано порядка 2 тысяч текстов. Но чем ближе к нашему веку, тем меньшее их число мне попадалось на глаза, и от XVIII века их практически нет. И вот, в год пушкинского юбилея, в 1999 году, делая небольшое выступление в Софии, я показал болгарским коллегам, что на некоторых рисунках Пушкина имеются надписи. Позже в Москве я опубликовал на эту тему небольшую заметку (ЧУ2). Так что изобразительное творчество А.С. Пушкина с этой точки зрения закрывает большую лакуну, показывая, что традиции письма руницей в русской культуре и в XIX веке еще не угасли. Поэтому я и обратился к изобразительному творчеству этого гения русской литературы, чтобы понять, с одной стороны, насколько тесно его надписи примыкают к уже существовавшей русской традиции славянского слогового письма, а с другой — какие новые мотивы он старался воплотить в это достояние русской старины.

Полученные результаты для меня оказались весьма интересными.

Краткое резюме

Изучая древнее докирилловское славянское слоговое письмо руницу, бытовавшее на Руси вплоть до XVII века, я обнаружил, что помимо крупных и весьма заметных надписей пользователей (крестьн, прях, владельцев) существовали гораздо более мелкие надписи изготовителей, прочесть которые можно только на весьма хороших графических изображениях изделий в монографиях археологов после увеличения изображения в несколько раз и иногда после обращения в цвете, то есть переходя от фотопозитива к фотонегативу. Эта традиция микроизображения надписей изготовителя на ремесленных изделиях продержалось все Средневековье и исчезла только с вытеснением ремесленных изделий стандартными продуктами фабричного производства. В ходе дальнейших поисков обнаружилось, что эта традиция на Руси (по крайней мере на юге Руси в районе Воронежа) существовала еще в сарматское время, то есть в поздней античности (о чем до этого в науке тоже было ничего не известно). Таким образом, существовала более чем полуторатысячелетняя традиция нанесения микронадписей как руницей, так и кириллицей на ремесленные изделия.

Уже в XVII веке надписи руницей на Руси выходят из употребления, а в XVIII веке их могут прочитать лишь единицы; руница становится тайнописью. Вообще говоря, меня гораздо больше занимала проблема явного бытования руницы, но поскольку даже в Средние века некоторые надписи, не предназначенные для постороннего глаза, делались руницей как тайнописные, мне приходилось иметь дело и с такой разновидностью руничных надписей. Поэтому, когда в дни юбилейных торжеств, посвященных 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина, в прессе и масс-медиа появилась масса не только пушкинских стихов, но и пушкинских рисунков, мой глаз невольно выделил на них некоторые тайные надписи; позже я написал на этом материале небольшую заметку (ЧУ2).

Вернувшись года через три к ретроспективе своих публикаций, я обнаружил, что часть надписей на знаменитом ушаковском автопортрете Пушкина мною не была выявлена в заметке (ЧУ2), и я решил их выявить, написав расширенную заметку; однако по мере сбора материала я понял, что надписи присутствуют не в некоторых выбранных мною рисунках Пушкина, но во всем его изобразительном творчестве, что и побудило меня написать данную монографию. Однако меня как исследователя руницы заинтересовали некоторые проблемы, на которые я в заметке ответа найти не смог. Так, одна из моих колег по Государственной академии славянской культуры, декан факультета культурологии, доктор филологических наук Лариса Анатольевна Сугай долго расспрашивала мена, от кого А.С. Пушкин мог почерпнуть такие сведения. Без ответа на него она отказывалась признавать наличие у нашего великого поэта хоть какой-то тайнописи, а ссылки на традиции русского средневекового ремесла ее не убедили. С ходу я попытался пролепетать что-то вроде того, что он мог узнать нечто от своей нянюшки Арины Родионовны, но это лишь подлило масла в огонь. Сейчас по зрелом размышлении

я полагаю, что Арина Родионовна скорее всего была неграмотной и не знали ни кириллицы, ни (тем более) руницы. Следовательно, одной из первоочередных задач данного исследования является поиск ответа на вопрос о том, кто же был непосредственным учителем руницы (а возможно, и тайнописи в целом) для поэта. Конечно, заранее предвидеть удачный исход подобного поиска трудно, но тем не менее, можно в какой-то степени продвинуться в этом направлении.

Второй важной задачей представляется поиск лиц из ближайшего пушкинского окружения, который знал руницу и был в состоянии прочитать пушкинскую тайнопись. Третьей задачей является изучение изобразительного творчества писателей-предшественников А.С. Пушкина — не было ли употребление тайнописи вообще и руницы в частности некоторой писательской традицией XVIII и XIX веков. Наконец, определенный интерес представляет с этой точки зрения и изучение творчества зарубежных писателей — современников Пушкина.

Кроме того, есть ряд и более детальных задач. Знал ли Пушкин название данного вида слоговой славянской исьменности, а если знал, то каким оно было? Как он называл отдельные знаки этой письменности? Какое название он давал своим рисункам, в которые вписывал знаки руницы, и что в них было первичным — изобразительный сюжет или текст надписи? Ответы на эти вопросы я надеюсь получить в ходе данного исследования, опять-таки, если мне в этом повезет.

КАЛЛИГРАФИЧЕСКИЕ НАДПИСИ, РОСЧЕРКИ И «ПТИЦЫ» У ПУШКИНА

Рассмотрение пушкинских изобразительных мотивов я начинаю с простейших из них, с каллиграфических записей, росчерков Пушкина и рисунков в виде «птиц». Каллиграфические записи — это особо тщательно выписанные буквы, как правило, много большего размера, чем прочие. Под росчерками я понимаю небольшие графические произведения, не превышающие слова-двух и состоящие либо из синусоид, либо из петелек и спиралей. Чаще всего росчерк выполняется в одно касание пера. Несколько росчерков у Пушкина обычно оформляются в виде «птиц», где можно различить тело, крылья, голову и клюв. Насколько эти графические построения действительно изображают птиц, будет выяснено по ходу исследования. По типологии С.А. Фомичева, «росчерки-птицы» входят под номером 6.1 в шестой тип — «Отдельные детали, предметы, животные и прочее». Иными словами, исследователи относят их к числу скорее рисунков, чем обычных письменных знаков.

Как я показал в предыдущей главе, росчерки относятся ко второму типу тайнописи, где изменены привычные очертания знаков и потому росчерк становится практически нечитаемым для обычного (эталонного) читателя. По ходу чтения росчерка мне придется иногда по второму разу читать элементы одного знака в качестве еще и элементов другого знака; в древности любили лигатуры, а Пушкин, как я понимаю, копирует именно древние славянские традиции. Разумется, как и во всех моих работах я не могу претендовать на исчерпывающую полноту рассмотренного материала, ибо меня в первую очередь волнует сама принциписальная возможность прочитать некоторое изображение или графическую конструкцию как текст. И если я смогу показать такую возможность на ряде примеров, я сочту свою задачу выполненной.

Назначение росчерка в понимании пушкиноведов

В предыдущей главе мы уже обращали внимание на понимание С.А. Фомичевым назначения росчерка в виде птицы: он полагал, что так оформляется одна из сюжетных линий произведения, так что вначале птицы прилетают, а затем улетают (ДЕН, с. 46). Там же он называет росчерк-птицу сюжетным, то есть частью сюжета стихотворения. В другом месте (ДЕН, с. 41) он говорит так: *Не без дела появились на л. 82 об и росчерки-птицы. Это по начальной ассоциации, как*

мы помним, «гусей крикливых караван», который тянется «к югу». Следовательно, по аналогии, если мы видим росчерки в виде птиц и в других стихотворениях поэта, мы должны искать в них сюжетные линии, связанные с птицами. Так ли это, можно будет проверить, прочитав надписи в этих росчерках.

Замечу, что у С.А. Фомичева нигде речь не идет о том, что росчерк можно прочитать, хотя смысл росчерка состоит как раз в написании какого-то слова. То есть, само наличие росчерка отмечается, а его смысл остается как бы вне интереса исследователя. Так, например, С.А. Фомичев пишет, анализируя рисунок ПД 997, л. 37: *Под черновой рукописью повести — характерный пушкинский росчерк, рядом с ним помета* (ДЕН, с. 93). Помета читается, росчерк — нет. С.В. Денисенко даже не употребляет термин «росчерк», у него это — «птица-монограмма» (ДЕН, с. 191). Тут монограмма не только не читается, но даже не упоминается в основном тексте исследования, проскользнув как название лишь в подрисуночной подписи. Так что попытки прочтения осуществляются пушкиноведами только в каллиграфических надписях поэта.

Каллиграфическая запись

Начну с практически разгаданного пушкиноведами сюжета, где на обороте второго альбома (ПД 838, л. 76 об.) Пушкин рисует автопортрет с выражением тоскливого недоумения. Там же помещены черновые стихи из седьмой главы «Евгения Онегина»:

А глаз меж тем с нее не сводит
Какой-то старый Генерал, —
Друг с другом тетушки мигнули,
И обе девушку толкнули,
И каждая шепнула ей —
Взгляни налево поскорей,
Налево, где же, что ж такое,
Ну, что бы ни было, гляди —
Пред этой самой — впереди —
Там, где стоят в мундирах двое, —
Вот отошел, вот боком стал,
Кто, старый этот Генерал?

(VI, 462)

Дальнейшее весьма интересно комментирует С.А. Фомичев. *Вспомним в этой связи позднейшее признание Пушкина о том, как удивила его Татьяна, вышедшая замуж за генерала... Думается, с этим автопортретом связан и пушкинский инскрипт на смежной странице. Здесь на оставшемся свободном крае листа Пушкин значительно позже (седьмая онегинская глава окончена была в 1828 г.), осенью 1833 года, пробует стальное перо... Очевидно, взглянув на свой автопортрет, Пушкин тщательно выписывает: ТОШНО Так — , а ниже красивой скорописью со сложным росчерком пишет*

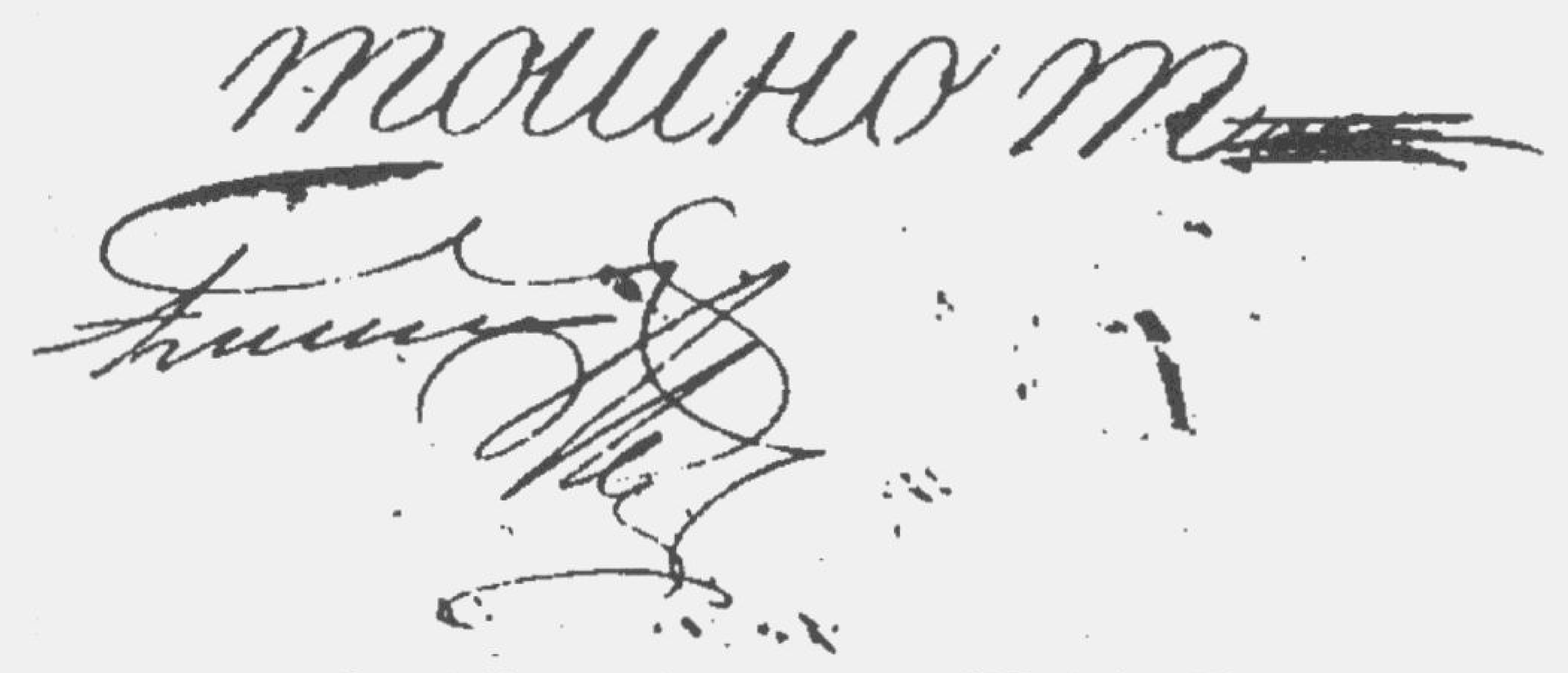


Рис. 18. Каллиграфическая запись (ПД 838б, л. 59)

еще какое-то слово, начинающееся заглавным «А». На первый взгляд, это криптоним «Анинело» (то есть Оленина)... В левом верхнем углу смежной страницы он с красивым росчерком повторяет данный криптоним, но здесь он более похож на слово «Аминь» (как известно, попытка сватовства к Анне Олениной закончилась неудачей). Еще более на «Аминь» (то есть «кончено») похож росчерк под записью ТОШНО Так (ДЕН, с. 69–70).

В мою задачу входит проверка данных предположений. Прежде всего, верно ли, что зачеркнутая часть слова соответствует буквам АКЪ? Путем снятия зачеркивающих линий убеждаемся, что это именно так. Действительно, перед нами надпись «ТОШНО Такъ», где Пушкин предпринял попытку поёрничать над выражением ТОЧНО ТАК. Однако, зачеркнув часть слова, он оставил читаемым не только Т, но и новую графему «У», возникшую в процессе зачеркивания. В результате из ТАК получилось **ТУ**. Так что с С.А. Фомичевым можно согласиться в том, что слово ТАКЪ было начертано до зачеркивания, но не после.

Далее, я согласен, что на трехстрочном росчерке вторую строку занимает слово **АМИНЬ**. Однако строкой выше начертано кириллицей слово **МОЕЙ**, а не АМИНЬ. Новое слово размещено строкой ниже, где часть слова, а именно **ОЛЕ** (через ЯТЬ), начертано кириллицей, в **НИНОЙ** — руницей. Наконец, правая сторона росчерка образует столбец из пяти знаков, и левая часть пятого образует шестой, которые читаются **СЬВАДЬБЕ СЬ**, то есть *СВАДЬБЕ С*. Соединив все вместе и подчеркивая каламбур, данную приписку к стихам мож-

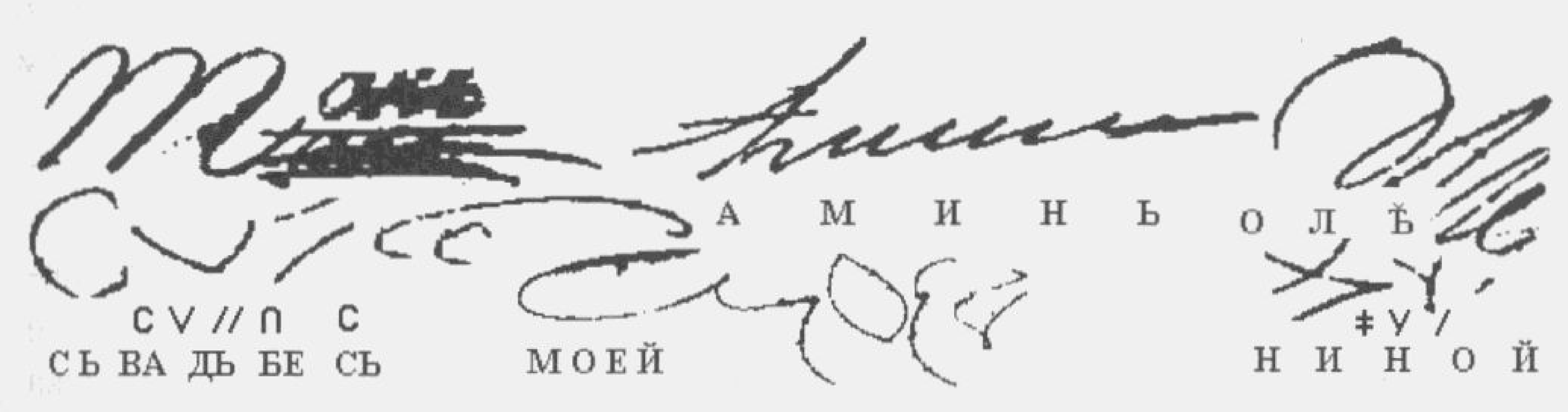


Рис. 19. Мое чтение росчерка на каллиграфической записи Пушкина

но было бы синтезировать следующим образом*: ТОЧНО ТАК, ТОШНОТУ! АМИНЬ МОЕЙ СВАДЬБЕ С ОЛЕНИНОЙ!*

По сути дела, я лишь расширил по тексту и подтвердил догадку пушкиноведов о том, что в этом месте Пушкин вспоминает Оленину. ТУ, которую выдают, как гласит отрывок из его поэмы, за генерала или за спутника генерала. ТОЧНО ТАК или ТАК ТОЧНО — формула ответа в армии, подтверждающая мнение более высокого армейского должностного лица. Стало быть, Пушкин отвечает на известие о свадьбе Олениной, выходящей замуж за офицера, по-военному: ТОЧНО ТАК! Но ему самому ТОШНО ТАК! Ведь выдают ТОЧНО ТУ! Для Пушкина — это приговор. АМИНЬ МОЕЙ СВАДЬБЕ С ОЛЕНИНОЙ!, — восклицает он в своем поэтическом альбоме.

Что думают об этом эпизоде исследователи? В очерке «Анна Алексеевна Оленина (1808–1888)» мы читаем: *Легкость увлечения Пушкина Олениной не помешала ему, однако, в начале 1829 года посвататься за нее. Но, по настоянию ее матери, Елизаветы Марковны, Пушкину было отказано, — по словам Бартенева, в связи с недавно закончившимся делом о «Гаврилиаде». По другим сведениям, согласие Пушкину было дано. Старик Оленин созвал на обед родных и приятелей, чтобы за шампанским объявить о помолвке дочери. Гости собрались, но жених не явился. Оленин долго ждал Пушкина и наконец предложил гостям сесть за стол без него. Пушкин приехал после обеда, довольно поздно. Оленин взял его под руку и повел в кабинет для объяснений. Свадьба расстроилась. В 1842 году, тридцати двух лет, Оленина вышла замуж за офицера, лейб-гусара Ф.А. Андро, побочного сына бывшего одесского генерал-губернатора графа Андро Ланжерона* (СПУ, с. 137). Как видим, действительно, «в мундирах двое», генерал-губернатор и его побочный сын. Однако в приведенной цитате есть две неточности. При дате рождения в 1808 году Анна Алексеевна Оленина в 1842 году должна была справить свой 34 год рождения, и даже если свадьба состоялась до него, иметь за плечами 33 года, но не 32. А проанализированный росчерк свидетельствует о том, что увлечение Пушкина Олениной вряд ли было легким.

Так чтение росчерка помогло понять душевную рану поэта, которую он, разумеется, никому показывать не хотел. Росчерк показал нам не столько его лирического героя, сколько факт его биографии. И именно факт был для него важным, определяющим, тогда как стихи его лишь выражали. Поэтому при сопоставлении поэтического творчества Пушкина с его изобразительным творчеством я бы акцент сделал на последнем: факты его биографии заставляли его действовать так или иначе, и эти факты он выражал в рисунке гораздо точнее, чем в опосредующих их стихах.

Вместе с тем, мое чтение росчерка подтверждается не только предположениями пушкиноведов относительно характера каллиграфической надписи, но и фактами биографии самого поэта. Иными словами, моя расшифровка росчерка Пушкина из разряда гипотетической переходит в разряд доказанной. Это позволяет более уверенно переходить к другим расшифровкам. С другой стороны, росчерк, содержа слово АМИНЬ, содержит и ряд других слов, не отмеченных пушкиноведами.

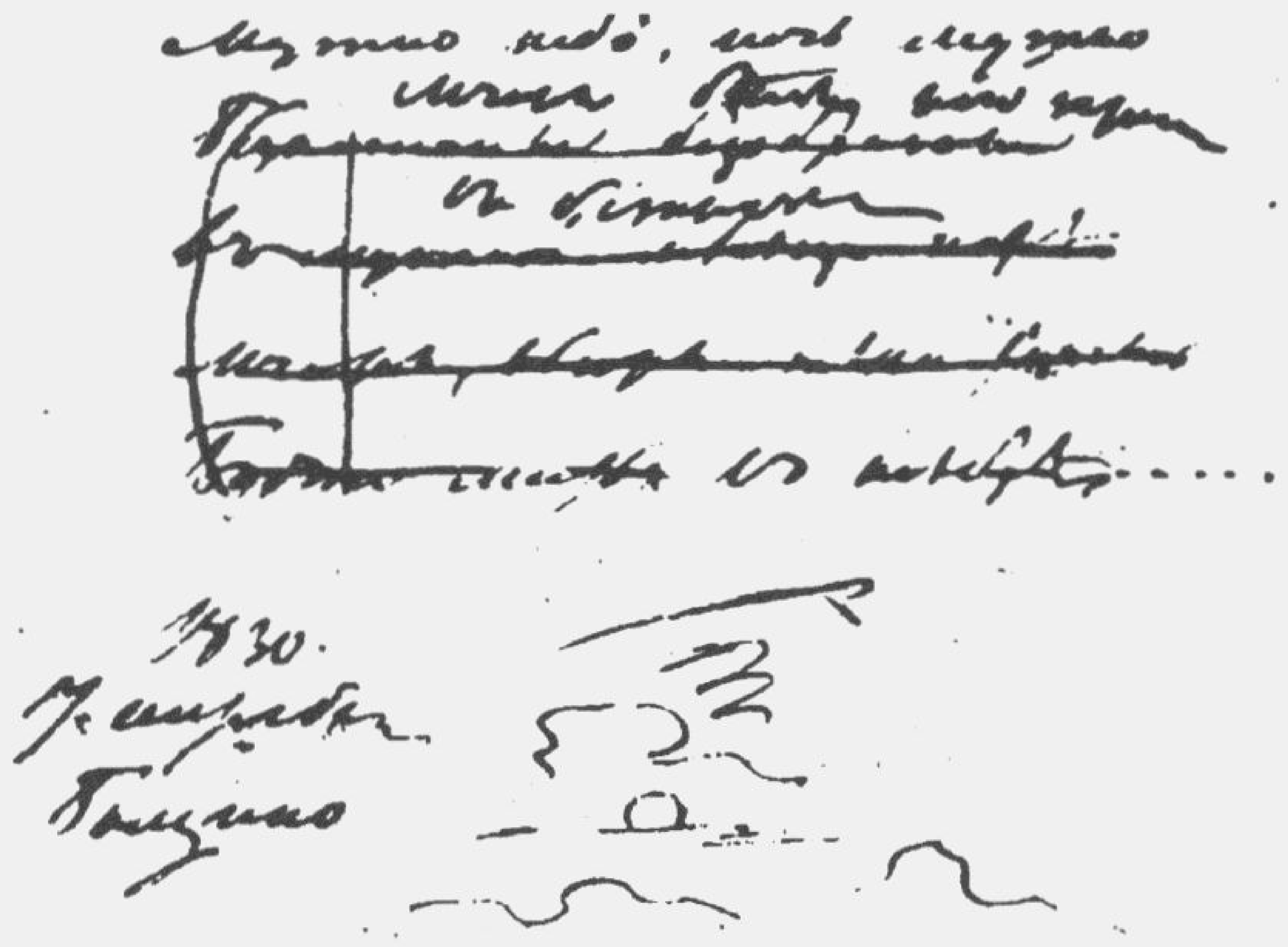


Рис. 20. Рисунок-концовка стихотворения «Бесы»

Концовка стихотворения «Бесы»

Росчерк довольно странной формы находится в конце стихотворения «Бесы» (ПД 125, л. 2 об.) (ДЕН, с. 47). Он достаточно разорван, так что говорить о едином касании пера не приходится. И все-таки его можно отнести только к такого рода графическому произведению, ибо никуда более его поместить нельзя. В книге пушкиноведов, откуда он был заимствован, он оставлен без комментариев.

Возможно, что данный росчерк будет лучше понят, если попытаться прочитать зачеркнутые строки. На точность их чтения я не претендую, я не почерковед, тем более, что почерк Пушкина весьма сложный — из-за его беглости многие буквы лишь слегка намечены, а не выписаны; к тому же дополнительные штрихи зачеркивания еще более усложняют чтение. Поскольку речь идет о черновике, который не был предназначен к публикации, я рискну попытаться прочитать зачеркнутый текст с единственной целью понять его содержание, а не для его поэтического анализа. При этом исправления в виде добавленных новых слов я не учитываю, полагая, что как зачеркивания, так и вставки были сделаны уже после росчерка. Иными словами, росчерк был поставлен после обозначения даты и места создания стихотворения, но до его редактирования.

На мой взгляд, заключительная строфа стихотворения звучала так:

Могутно небо, ночь могутна,
Бедоподобный, безобразный,
В покровном хороводе ночи
Мелькал, вбирая легкий воздух,
Тот ужас с ним его повсюду.

Затем следовали «выходные данные»: **В 1830, 17-ГО СЕНТЯБРЯ, БОЛДИНО**, а далее — росчерк, верхнюю половину которого следует повернуть на 90° влево, а нижнюю — на 90° вправо. Данная часть, начертанная руницей, читается главным образом сверху вниз и справа налево, хотя ряд знаков приходится читать при обратном движении, а знак в виде Ь — дважды, сначала как D, затем как Ь. Тогда можно выявить такие слова: **РУНА ГОТОВА. МОЙ ДАРЬ И БОЛДИНО**. Это означает: *НАДПИСЬ ГОТОВА (ЗАВЕРШЕНА). МОЙ ДАР И БОЛДИНО*. Иными словами, поэт радуется благополучному окончанию своего труда, ибо из отдельных зарисовок и наметок появилось законченное стихотворение; он констатирует этот факт и вскрывает причину столь быстрого и приятного завершения. Это — соединение двух факторов: поэтического ДАРА и осеннего очарования усадьбы БОЛДИНО. Любоваться собой прилюдно было нескромно, а Пушкин допускал, что его черновики могли попасть в чьи-то посторонние руки. Поэтому он и прибегает к тайнописи в виде загадочного разорванного росчерка.

Как видим, росчерк способен передать не только скорбь души поэта, но и ее ликование по поводу удачно сложившихся обстоятельств, когда жажда творчества находит своевременное удовлетворение. Обращаю особое внимание на то, что Пушкин знает слово РУНА, и не только в его исконном смысле ЗНАК РУНИЦЫ, но и в переносном смысле НАДПИСЬ, а, возможно, и еще в каком-то. Тем самым можно ответить на вопрос о том, знал ли Пушкин название знаков слоговой письменности — несомненно, знал и употреблял даже не в основном, а в побочном смысле этого слова.

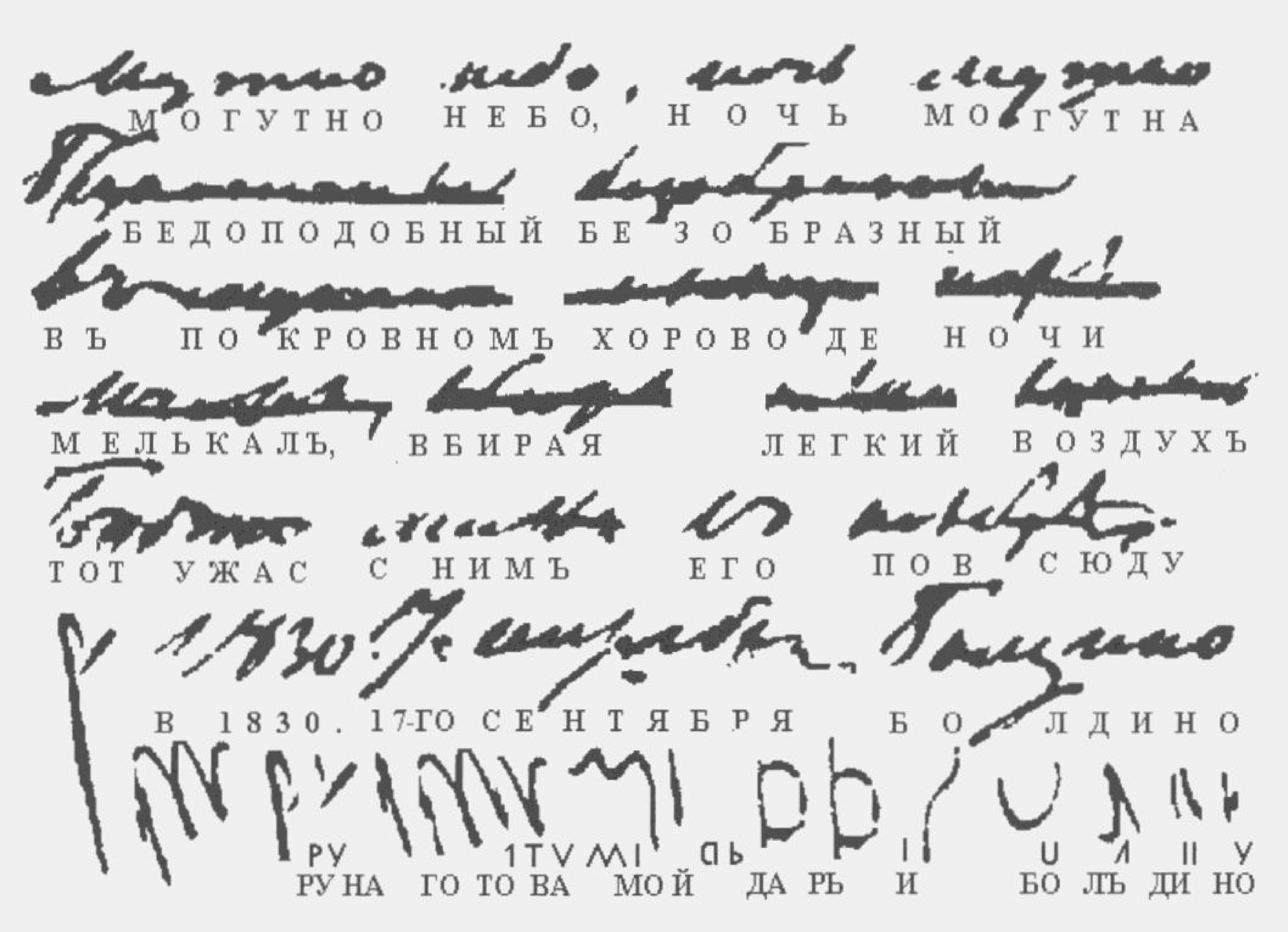


Рис. 21. Мое чтение концовки стихотворения «Бесы»

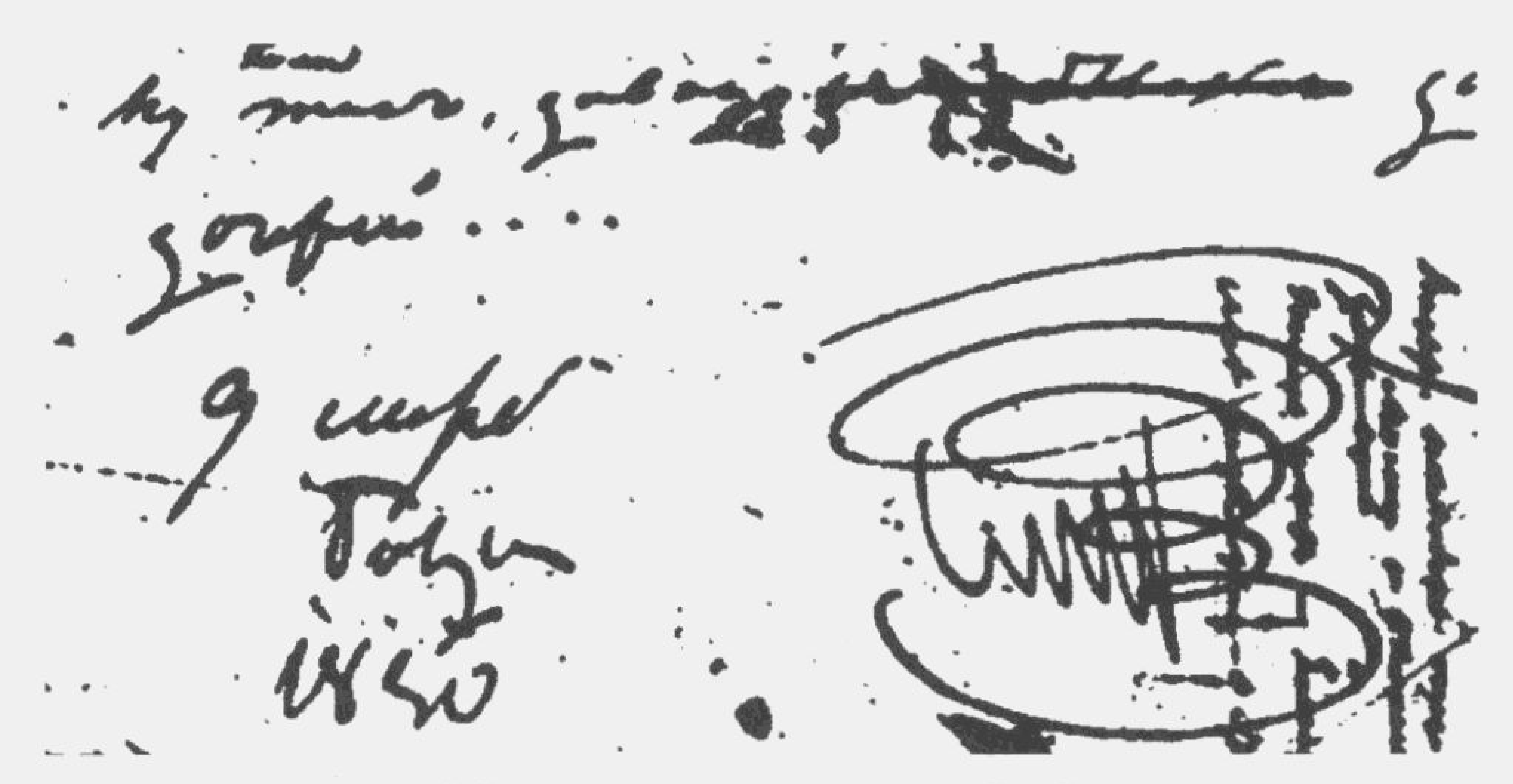


Рис. 22. Росчерк черновика повести «Гробовщик»

Росчерк черновика повести «Гробовщик»

На этом росчерке (ПД 997, л. 37) (ДЕН, с. 92) находятся вертикальные завитки и горизонтальная надпись, что-то вроде «Смир...» , слева видна дата и место создания повести. По поводу росчерка комментарии пушкиноведов отсутствуют.

Надписи слева легко читаются: **9 СЕНТЯБ(РЯ), БОЛДИНО, 1830**. При этом интересно отметить, что в слове БОЛДИНО последний слог НО передан знаком руницы, расположенным внизу буквы Д. Достаточно спокойно читаются и две надписи росчерка: и горизонтальная, и вертикальная, несмотря на наличие лигатур, имеют одинаковое чтение **СМОТРЕЛ**. Насколько я понимаю, подобная надпись в виде росчерка означает, что Пушкин после написания через какое-то время вновь брал свое произведение в руки. Как утверждают творческие люди, любое произведение должно «отлежаться», то есть автор должен забыть его мельчайшие детали, и тогда при встрече с ним он уже будет реагировать на него не как творец, а как обычный читатель. Так что если произведение «отлежалось», оно или остается в неизменном виде, символизируя высокий профессионализм творца, или же редактируется; но и в том, и в другом случаях необходимо было оставить какой-то знак о том, что данный труд, как хорошее вино, изрядно выдержан и потому вполне готов к публикации. Именно таким знаком, на мой взгляд, и является росчерк СМОТРЕЛ. После него произведение готово к публикации, так сказать, «подписано в печать» самим автором.

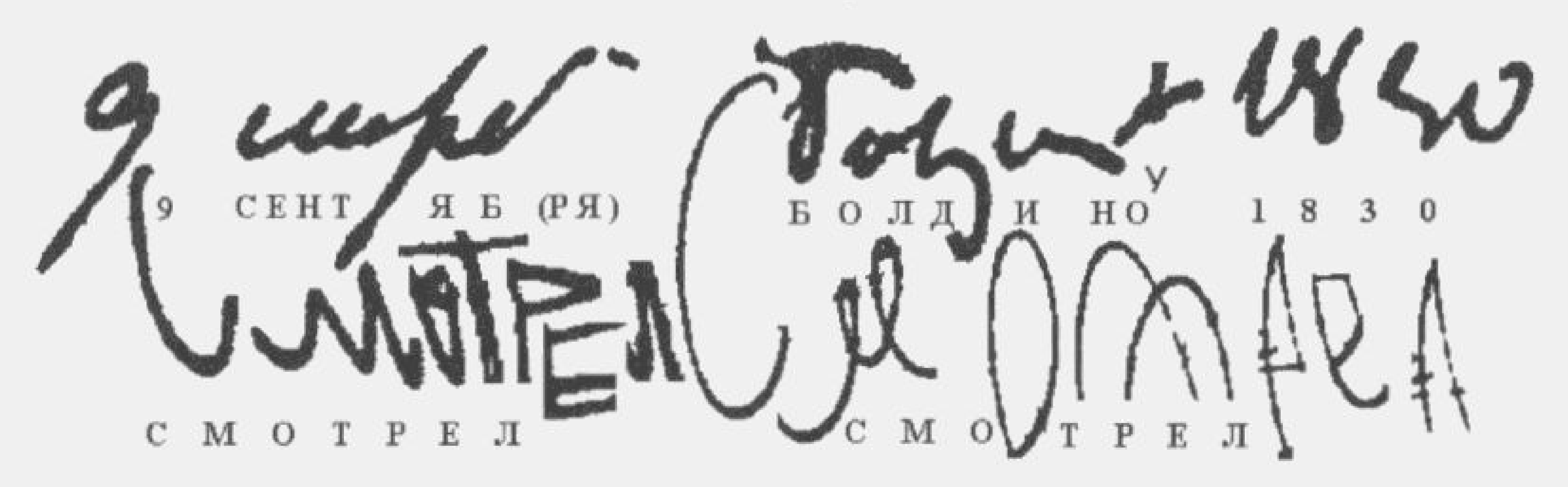


Рис. 23. Мое чтение росчерка в конце повести «Гробовщик»

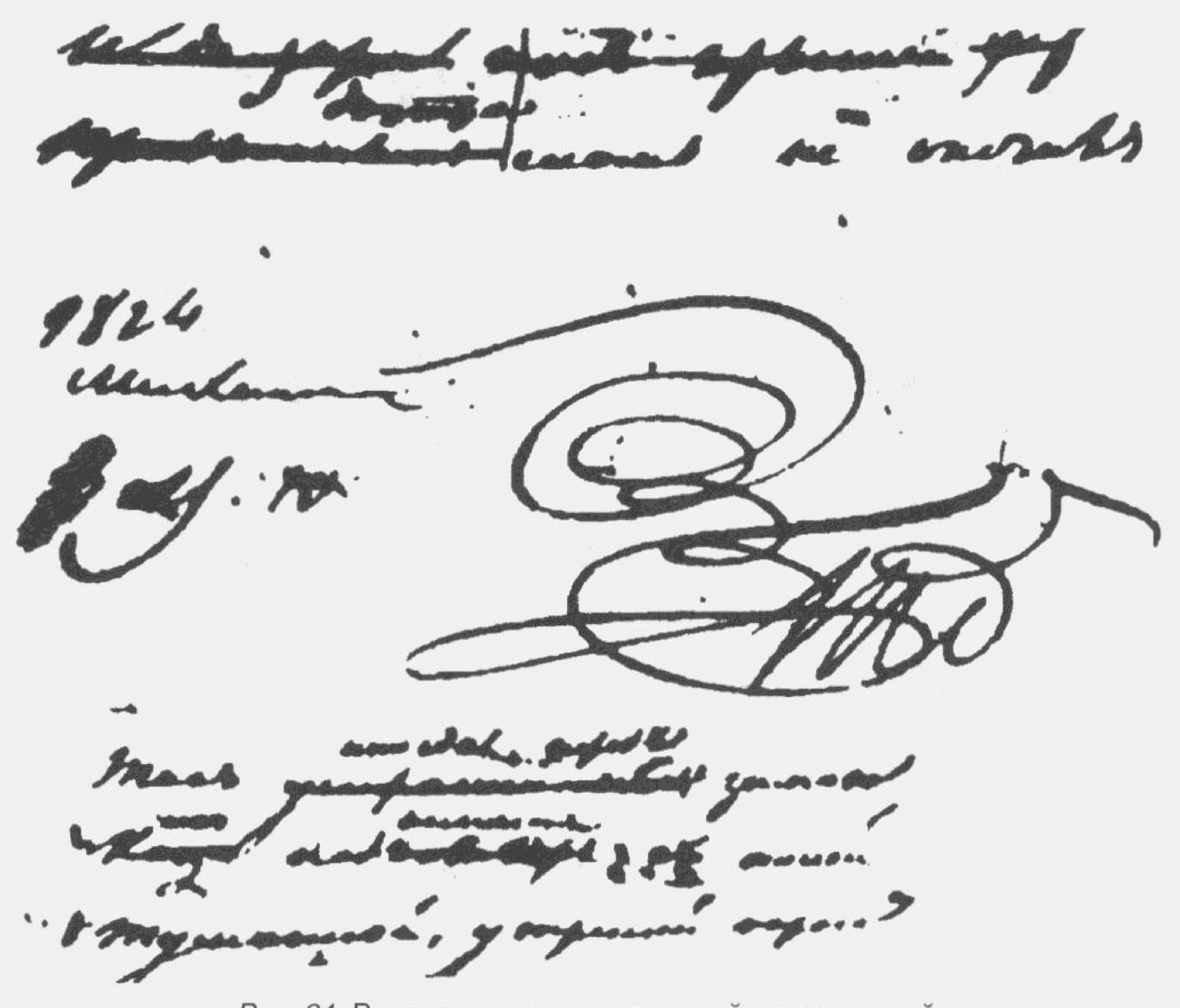


Рис. 24. Росчерк в рукописи с птицей-монограммой

Росчерк в рукописи с птицей-монограммой

В рукописи Пушкина встречается фрагмент, содержащий особый росчерк, напоминающий, по мнению С.В. Денисенко, птицу (ПД 836, л. 12 об.) (ДЕН, с. 191). Было бы любопытно прочитать этот росчерк и посмотреть, действительно ли в его тексте содержится нечто, во что Пушкин вкладывал смысл птицы. Правда, сразу же можно сказать, что данный росчерк очень похож на предыдущий по своей форме (за исключением небольших деталей) и потому скорее всего имеет тот же смысл.

Анализ явных надписей показывает, что в пушкинском тексте имеется две даты. Во-первых, **1824, Михайловское**. Вторая дата зачеркнута как поперечной жирной линией (день), так и короткой продольной (год). Тем не менее, ее можно прочитать как **28 АВГ(УСТА 18)30**. Тем самым, между датами разрыв в 6 лет, но, если учитывать месяцы (например, декабрь 1824), то несколько меньше, пять лет с чем-то.

На росчерке, естественно, можно прочитать кирилловскую надпись **СМОТРЕЛ**. Однако тут есть и нечто новое, а именно **А. С. ПУШКИНЪ** (последние два знака выполнены руницей). Правда, для чтения этого слова «птицу» надо повернуть на 90° вправо, поставив ее на голову. Что же каса-

ется горизонтальной части росчерка, то тут пересечений линий так много, что может быть несколько вариантов чтения. Я привожу несколько, но не могу поручиться, что выявил все. Прежде всего, тут выявляется слово **ГОТОВЪ** или **ГОТОВО**, начертанное руницей. Я полагаю, что эта надпись была сделана Пушкиным в 1824 году в знак того, что предыдущий текст можно публиковать. Однако по каким-то причинам он опубликован не был. Вместе с тем, горизонтальную надпись можно прочитать и иначе, и **ГОДНЫЙ**, и **ЛЕТ**, причем под буквой П в слове ПУШКИН можно прочитать цифру **5**. Вместе это дает текст *ГОДНЫЙ 5 ЛЕТ*. Я понимаю это так, что поэт пришел к неутешительным выводам, обнаружив, что текст, готовый к публикации еще в 1824 году, оказался ГОДНЫЙ 5 ЛЕТ и при этом так и не был опубликован. Так что ни о какой птице тут нет и речи, а надпись читается не только горизонтально, но и вертикально, при этом «птица» поворачивается «вниз головой». Так что в данном случае мнение пушкиноведов я подтвердить не могу. Более того, сам знак птицы не имеет ни малейшего отношения к сюжету, тут никто не прилетает и не улетает, никакой «гусей крикливый караван», зато есть знак завершенности работы, некоторая памятка о том, что текст стихотворения отлежался, в нужной мере отредактирован и может быть опубликован.

Росчерк из стихотворения «Гусар»

Еще один росчерк уже знакомого типа можно видеть в рукописи стихотворения «Гусар» (ПД 189) (ДЕН, с. 220). На мой взгляд, горизонтально расположенного фрагмента росчерка тут нет вовсе, а из двух имеющихся один вертикальный, а другой — тоже вертикальный, но с небольшим наклоном, что вызывает впечатление надписи кверху ногами. Кроме того, поскольку оба фрагмента Пушкин постарался вписать в пространство между пометой о месте и о дате (18 января 1833 года), видно, что они были сделаны не одновременно со стихотворением, а позже, и если вертикальный росчерк был сделан размаши-



Рис. 25. Мое чтение надписей на росчерке с птицей

Рис. 26. Рисунок в рукописи стихотворения «Гусар»

сто и спокойно, то наклонный частично наехал на изображение коня. Вероятно, этот росчерк был сделан еще позже.

Обе надписи можно разложить на отдельные знаки, причем вертикальная читается как обычная кирилловская надпись **СМОТРЕЛ**, тогда как наклонная — как надпись руницей **СЬМОТЪРЕЛЪ**, то есть тоже *СМОТРЕЛ*. Вероятно, каждый такой просмотр производился перед предполагаемой сдачей стихотворений в печать, когда Пушкин вносил в них правку, если она требовалась. И опять, в стихотворении отвутствует какой-либо сюжет, связанный с птицами.



Рис. 27. Мое чтение росчерка из рукописи стихотворения «Гусар»

Рис. 28. Фрагмент черновой рукописи введения к 8-й и 9-й главам «Евгения Онегина»

Росчерк в черновике «Евгения Онегина»

В черновой рукописи введения к восьмой и девятым главам романа «Евгений Онегин» рядом с выходными данными имеется вертикальный росчерк (ДУГ, с. 90, рис. 79), рис. 28. Еще до расшифровки ясно, что и тут нам не встретится никакой сюжет, связанный с какими-либо упоминаниями птиц или с перемещением каких-то иных животных.

Выходные данные на данном фрагменте я читаю **21 НОЯБРЯ 1830, БОЛД(ИНО)**. А росчерк располагаю горизонтально; из его составных частей можно организовать слово **СЬМОТЪРЕЛЪ**, то есть *СМОТРЕЛ*, начертанное руницей. Здесь я вижу типичный росчерк конца завершенного раздела. В данном случае он относится к завершенному введению к восьмой и девятой главам романа «Евгений Онегин».



Рис. 29. Мое чтение выходных данных и росчерка в конце введения к 8-й и 9-й главам

Рис. 30. Росчерк из рукописи поэмы «Кавказский пленник»

Росчерк из рукописи поэмы «Кавказский пленник»

Иного типа росчерк виден в рукописи поэмы «Кавказский пленник» (ПД 46, л. 4) (ДЕН, с. 223). Хотя заметен тут прежде всего рисунок коня, однако видно перечеркивание и росчерки. Очевидно, одну строфу Пушкин забраковал, и, возможно, росчерки могли бы нам помочь в определении причины. Хотя, разумеется, в данном случае рисунок коня, а еще больше почти сплошная штриховка земли под ним необычайно затрудняют чтение.

Не мешало бы понять, какие строки зачеркнуты. Как и прежде, я не настаиваю на предлагаемой версии, а лишь пытаюсь хотя бы приблизительно определить содержание отвергнутых поэтом строк. Итак, то, что я смог определить, звучало примерно так:

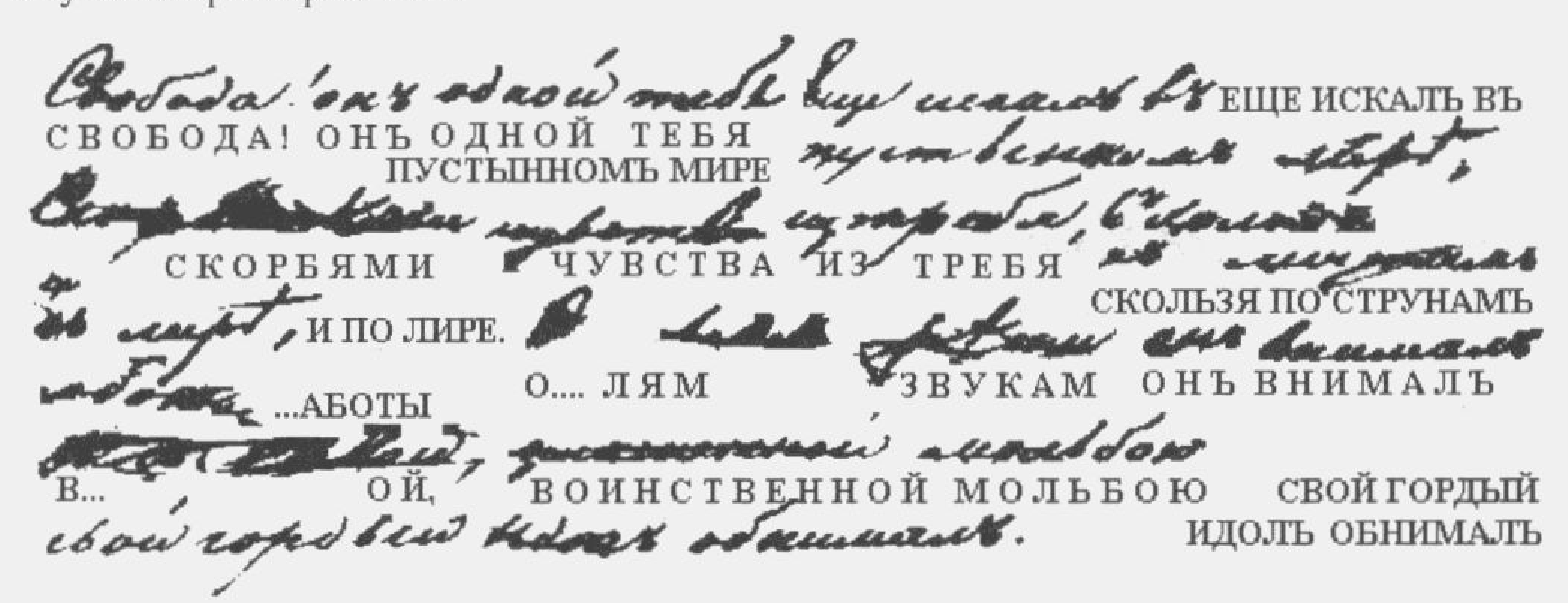


Рис. 31. Моя попытка прочтения стихотворного текста

Свобода! Он одной тебя
Еще искалъ въ пустынномъ мире,
Скорбями чувства изтребя,
Скользя по струнам, и по лире.
О... лямъ звукамъ онъ внималъ,
... ...аботы,
С в.. ...ой воинственной мольбою
Свой гордый идолъ обнималъ.

Это поэту не понравилось. Помимо коня, он рисует завитками нечто вроде мужского профиля. Верхняя часть креста вместе с завитком рядом может быть прочитана как слово **ВОДА** (то есть «лишнее, ненужное»), а еще ниже в две строки (половина слова начертана руницей, другая половина слова — кириллицей) **ВЪСЬТАВКА**, то есть *ВСТАВКА*. Наконец, завитки и зигзаги наверху, при развороте их фрагментов направо и налево, могут быть прочитаны как два слова, начертанных руницей **ЗЕЛО СЬЛОЖЬНО**, то есть *ОЧЕНЬ СЛОЖНО*. Конечно, из всех прочитанных до сих пор росчерков данный — самый трудный и потому самый гипотетичный; однако, если мои предположения верны, то мы получаем мотивировку зачеркивания: данная строфа по своему характеру кажется поэту чужеродной, некоторой вставкой в стройный текст, водянистой по своему содержанию и довольно сложной для восприятия. Так что в данном случае росчерк нам поясняет характер авторской правки, стиль пушкинского редактирования текста.

Итак, характер росчерков в конце и в середине авторского текста до некоторой степени прояснился. Однако росчерки встречаются у Пушкина и на титульных листах. Что они обозначают в этом случае?

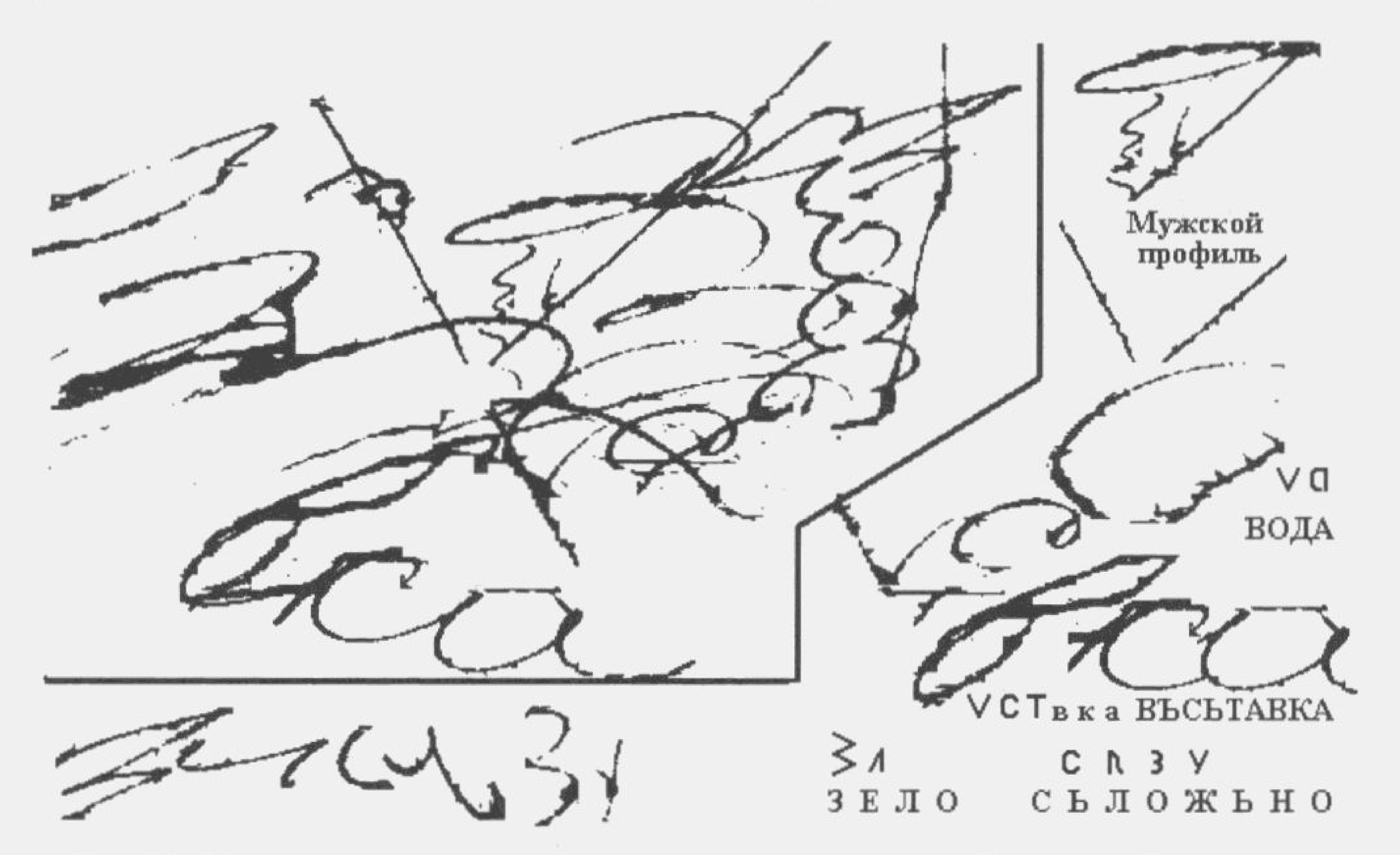


Рис. 32. Моя попытка чтения росчерка в рукописи поэмы «Кавказский пленник»

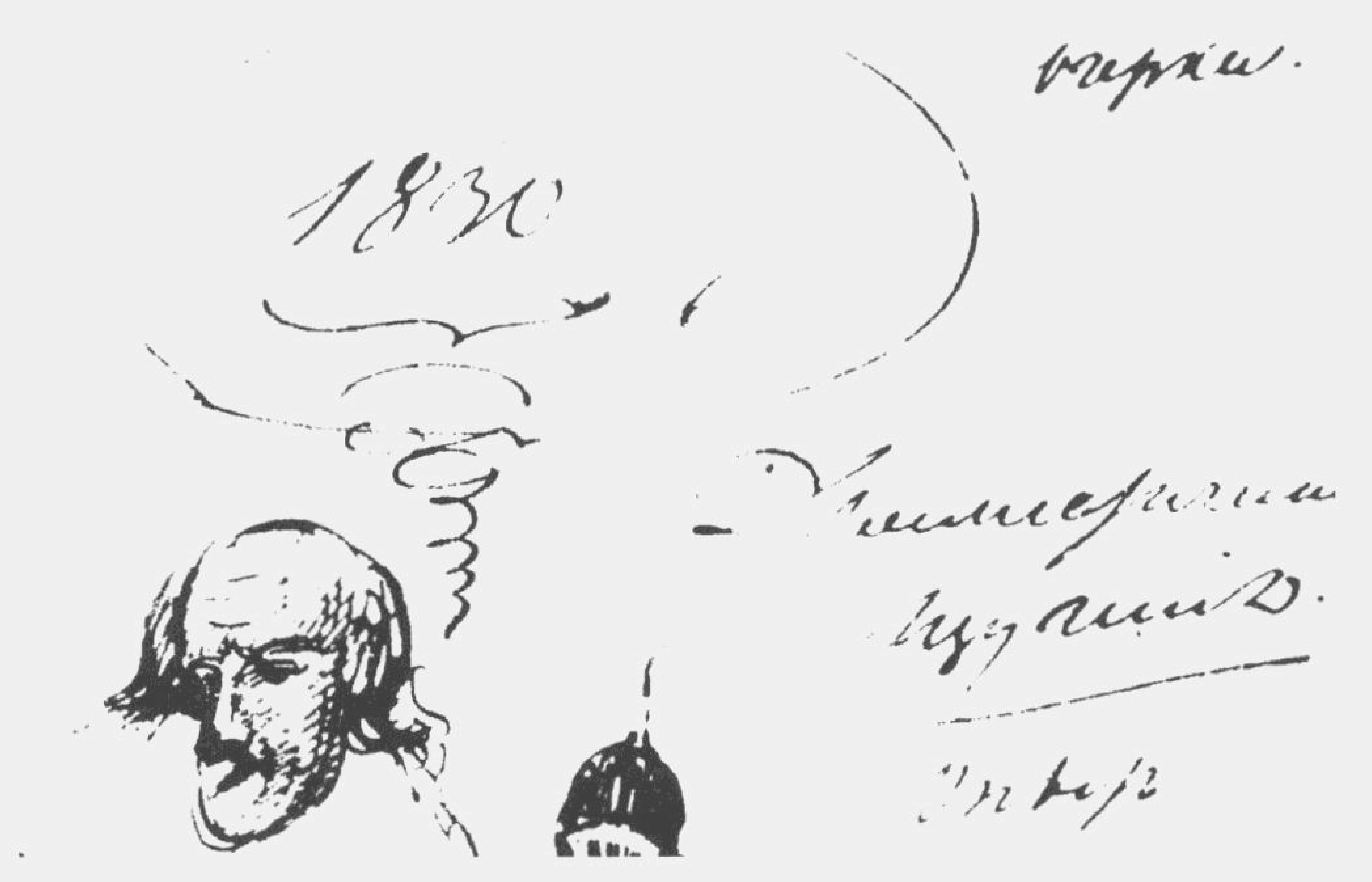


Рис. 33. Титульный лист «Драматических сцен»

Росчерк на титульном листе «Драматических сцен»

На титульном листе «Драматических сцен», фрагмент которого воспроизведен на рис. 33 (ДУГ, с. 100, рис. 96), начертано название «Драматические сцены», дан подзаголовок «Драматические очерки» и приведен год, **1830**. Имени автора тут нет. Все, что ниже, в данном случае значения не имеет. Внизу овальной рамки, в которую вставлен год, 1830, имеется росчерк, который и будет предметом нашего анализа.

На росчерке под датой можно прочитать, повернув его налево на 90°, слово **А.С. ПУШ(КИН)**. Таким образом, пропущенное имя автора тут восстановлено, что является косвенным подтверждением правильности данного чтения.

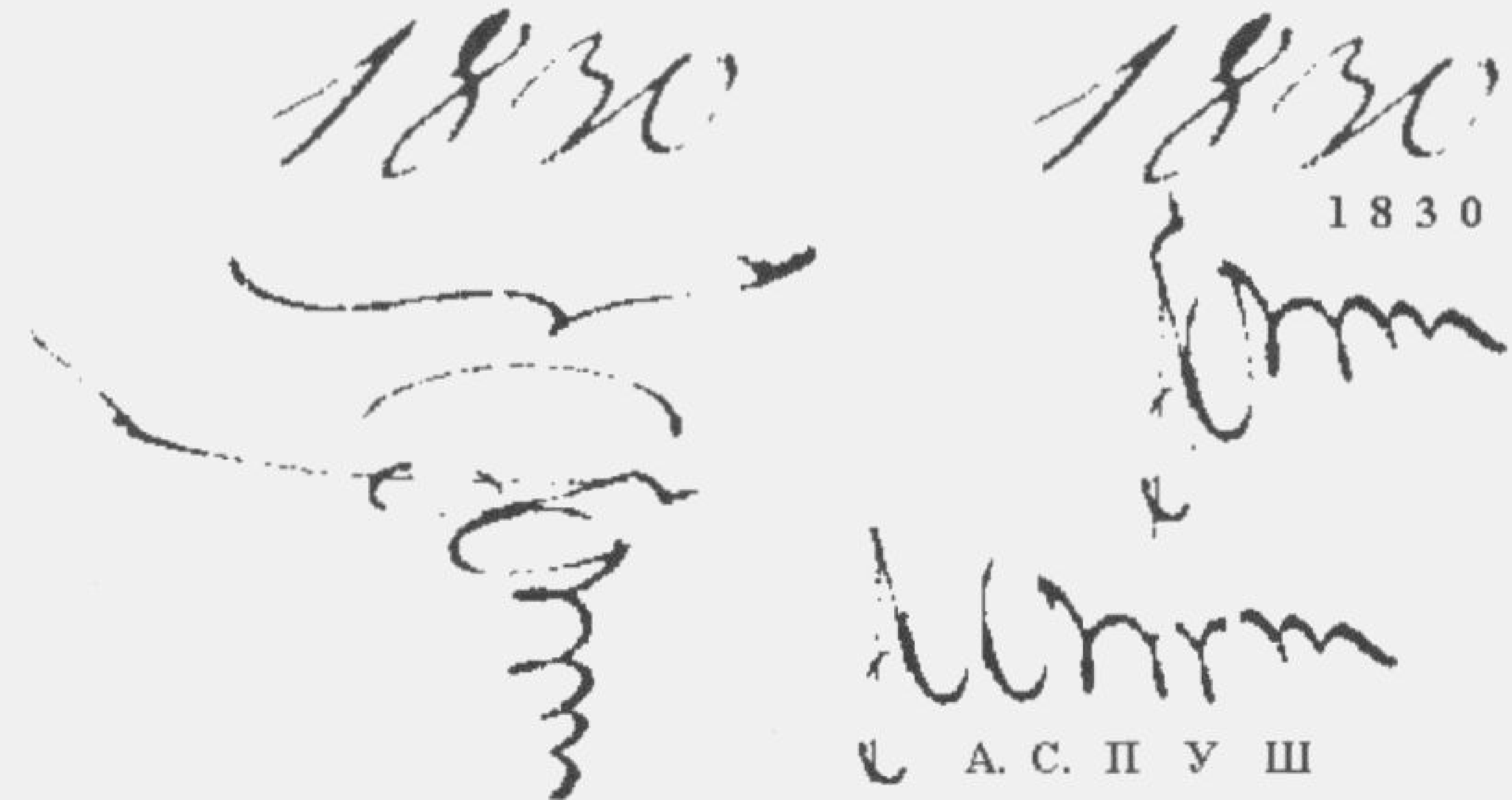


Рис. 34. Мое чтение росчерка на титульном листе «Драматических сцен»

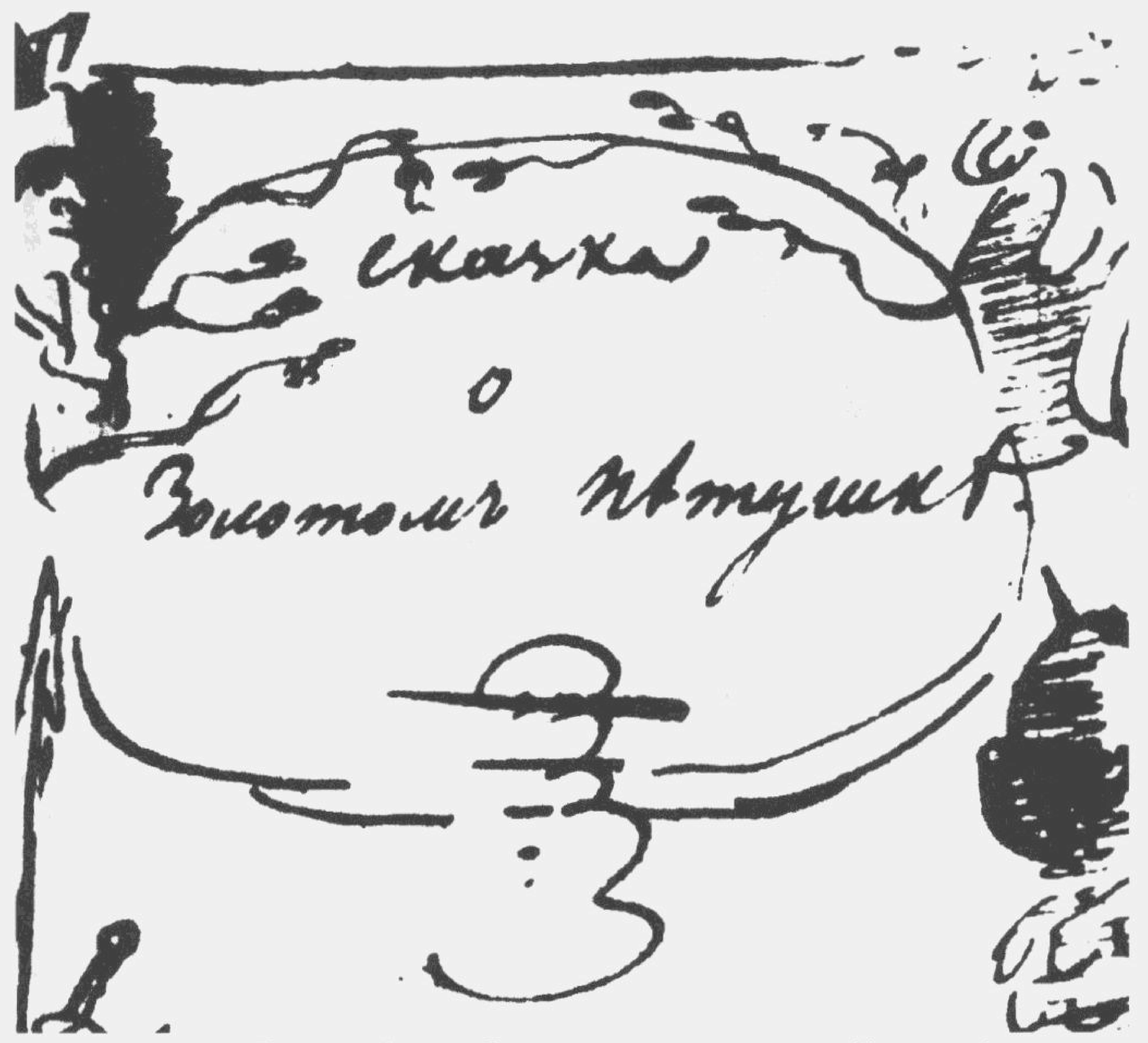


Рис. 35. Титульный лист «Сказки о золотом петушке» (фрагмент)

Росчерк на титульном листе «Сказки о золотом петушке»

На рис. 31 я помещаю фрагмент титульного листа «Сказки о золотом петушке» (ПД 972, л. 1) (ДЕН, с. 81), верхнюю часть листа. Росчерк в виде вертикальных завитушек расположен в нижней части рамки, окаймляющей заглавие, и композиционно воспринимается как часть рамки, хотя почему-то все звитушки расположены в его правой части.

Для чтения, как и в рассмотренном выше примере, росчерк необходимо повернуть, в данном случае на 90° вправо, и тогда он из вертикального превращается в горизонтальный. В качестве ориентира на нем видны две мачты. Слева от них можно прочитать букву М, между ними — И, а саму правую мачту с завитушками вокруг нее — как букву Ф. Это образует слово **МИФ**, начертанное кириллицей. Однако это — не начало росчерка. Если же читать росчерк сначала, можно выделить знаки в виде С, Л, V и Н. Это — знаки руницы, которые имеют чтение **СЬЛАВАНЪ**. А тем самым читается и весь росчерк как **МИФ СЬЛАВАНЪ**, то есть *МИФ СЛАВЯН*.

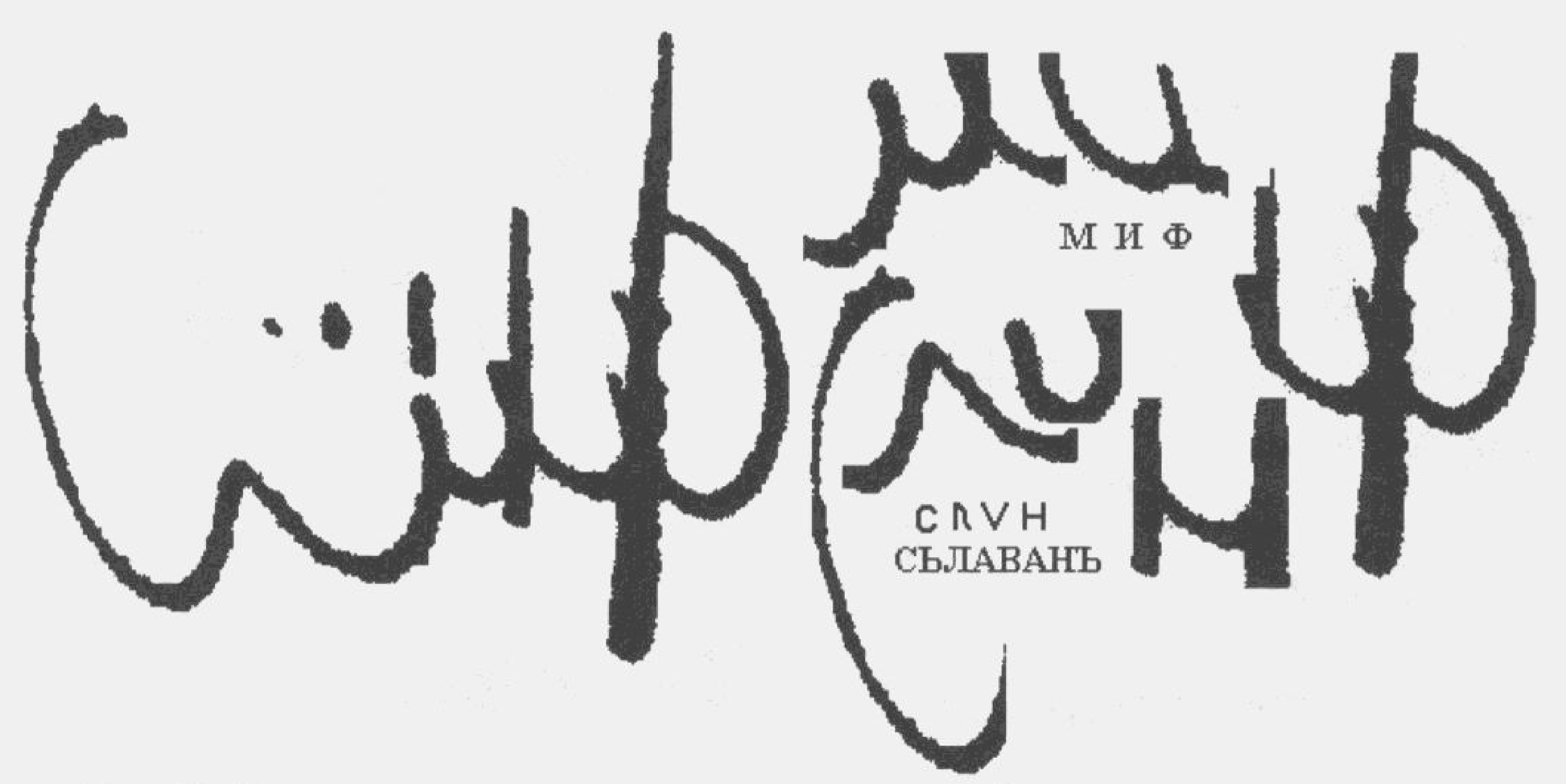


Рис. 36. Мое чтение росчерка на титульном листе «Сказки о золотом петушке»

Возникает вопрос, для чего столь невинные слова, как МИФ СЛАВЯН, были начертаны тайным способом? Почему бы их не написать явно? Я напомню, что в конце XVIII — начале XIX веков под мифологией понимались только греческая и римская ее разновидности — они не только высочайше дозволялись, но и весьма поощрялись. Немецкие романтики рискнули продемонстрировать древнегерманскую мифологию, найдя «Песнь о Нибелунгах»; отношение к этой новинке было неоднозначным, больше ценилось усердие в поисках древностей, чем дохристианская картина мира. Что же касается российской мифологии, то за ее фиксацию и анализ брались разночинцы-любители, но никак не уважаемые ученые. И даже когда в 1865–1869 гг. вышел трехтомник А.Н. Афанасьева, по цензурным соображениям первоначальное название «Языческие воззрения славян на природу» было исправлено на «Поэтические». Страна, девизом которой были «православие, самодержавие, народность», не могла допустить вольности говорить о славянских языческих мифах. «Сказка» — это пожалуйста! «Поэтический» взгляд на леших, русалок и прочую нечисть — пожалуйста! Мало ли, что может нафантазировать воспаленный мозг поэта? Но утверждать всерьез, что до христианства на Руси существовала весьма обширная и богатая мифология было в те дни рискованно, а Пушкин не хотел лишних неприятностей на свою голову. Поэтому «миф славян» о золотом петушке у него трансформировался в одноименную «сказку». Но Пушкин не был бы Пушкиным, если бы не желал созорничать. И потому прямо под словом «сказка» он пишет «миф славян». По крайней мере перед собой он честен.

Росчерк на титульном листе собрания стихотворений

На рис. 37 я привожу фрагмент титульного листа к собранию стихотворений 1817 года (ПД 829, л. 1) (ДЕН, с. 78). Над данным фрагментом начертаны следующие слова и цифры:

№ 2
Стихотворения
Александра Пушкина
1817

Эти знаки написаны красиво, жирно и с красивыми спиральными вензелями. А анализируемый фрагмент представлен весьма тусклыми линиями, которые даже при очень контрастном воспроизведении выглядят достаточно разорванными. Мне кое-где пришлось дополнить их новыми линиями в тех местах, где проходили старые. Здесь тоже имеются буквы и цифры; буквами дважды написано как бы слово ТИХО, тогда как цифры отмечают 1817 год.

Что же касается моей версии написанного, то, на мой взгляд, оба слова гласят **СТИХ** или **СТИХО**, что означает *СТИХОТВОРЕНИЯ*. Но интересуют меня, конечно же, знаки руницы, которые образуют слова **ЗЕЛО ИЗЫСЪКАНЫ**, то есть *ОЧЕНЬ ИЗЫСКАНЫ*. При этом слово ИЗЫСКАНЫ открывается кирилловской буквой И, у которой диагональю случит слово ТИХО. Это, разумеется, весьма изобретательно. Остальная же часть этого слова расположена в виде столбца.

Причина тайнописи очевидна: и сам Пушкин, и его почитатели, знакомые с руницей, вполне согласились бы с высоким отзывом автора о качестве его стихов. Но так отзываться о них публично было в те дни нескромно. В 1817 году автору было всего18 лет, он еще не был известен как поэт, и его судьба могла сложиться по-разному.

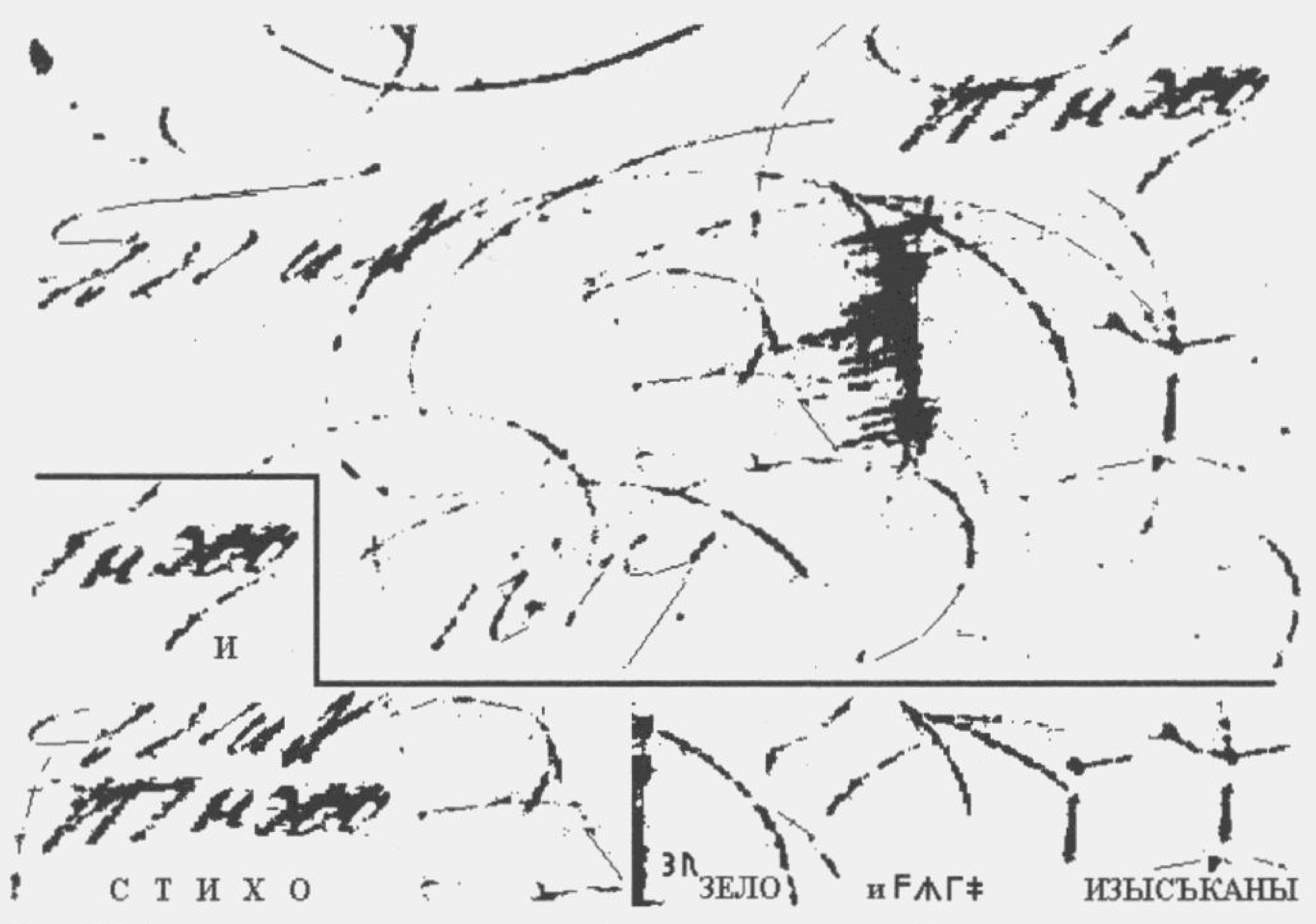


Рис. 37. Фрагмент титульного листа собрания стихотворений и мое чтение росчерка

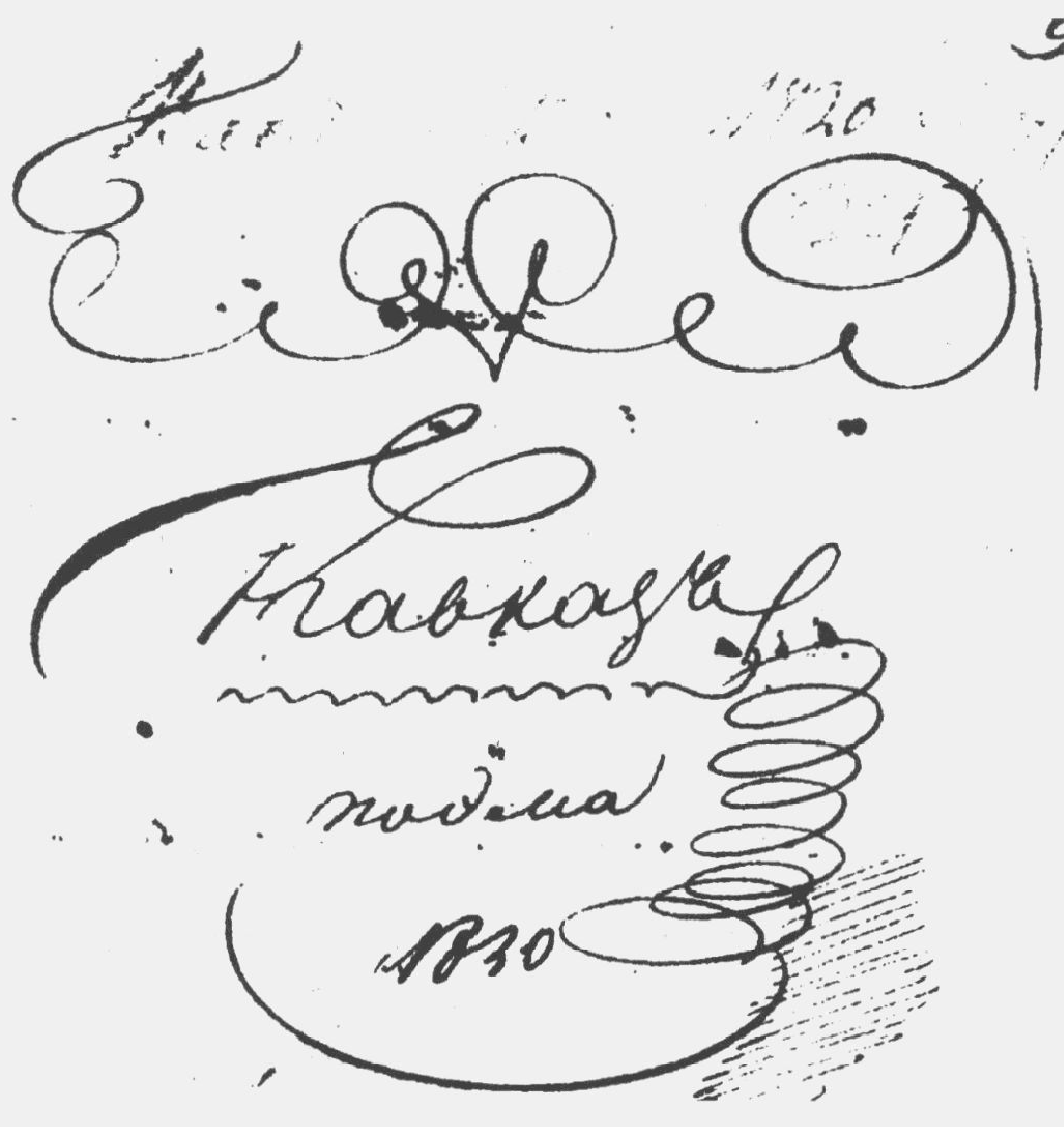


Рис. 38. Фрагмент титульного листа поэмы «Кавказ»

Росчерк на титульном листе поэмы «Кавказ»

На титульном листе поэмы «Кавказ» (ПД 830, л. 9) (ДЕН, с. 79) имеется надпись «Кавказ. Поэма. 1830», над которой помещен росчерк, образующий вензеля. На мой взгляд, этот росчерк читается.

Верхнюю часть в виде греческой буквы «сигма» я читаю не только самостоятельно, но и в составе как минимум еще двух лигатур, образующих вместе с соседней буквой И смешанное начертание слова **СЬТИХИ**, то есть *СТИХИ*. Центральная часть строки без двух верхних вензелей может быть прочитана как уже знакомое слово **СЬМОТЪРЕЛЪ**, то есть *СМОТРЕЛ*, начертанное руницей. Обращает на себя внимание то, что если раньше какие-то знаки этого слова мне приходилось повторять или выискивать на



Рис. 39. Мое чтение росчерка и вензеля на титульном листе поэмы «Кавказ»

пересечении каких-то графических элементов, то в данном случае налицо абсолютно все знаки, и только знак РЕ начертан с разворотом на 180°, как этого требует продолжение линии. Пожалуй, нигде еще данное слово не начертано более доказательно, что подтверждает все прежние его чтения, которые были гораздо более гипотетичными. Верхние вензеля, а также фрагменты нижнего вензеля образуют имя автора, то есть **А.С. ПУШКИНЪ**, где два последних знака даны руницей. Таким образом, полный текст росчерка звучит так: А.С. ПУШКИН СМОТРЕЛ СТИХИ. Это означает, что стихи полностью готовы к публикации. Интересно отметить, что слово **СМОТРЕЛ** дублируется, причем на этот раз кириллицей, в виде росчерка справа от цифры года.

Росчерк-птица на титульном листе «Истории села Горюхина»

На титульном листе «Истории села Горюхина» имеется росчерк, напоминающий птицу, скорее всего петуха (ПД 1059, л. 2) (ДЕН, с. 80). Крылья чуть приподняты над телом. Разумеется, первая мысль, которая возникает в связи с данным рисунком, это та, что на нем написано то же, что и на предыдущих. И эта мысль оправдывается.

Чтение я начинаю со сроки кириллицы, на которую пришлась линия росчерка, отчего буквы надписи стали несколько менее ясными. Надпись соответствует названию произведения, то есть **ИСТОРИЯ СЕЛА ГОРЮХИНА**. Затем читается росчерк, образующий тело птицы, начиная с головы (без клюва) и далее вниз — шея и грудь. Так можно прочитать слово смешанного написания **СЬМОТЪРЕЛ**, то есть *СМОТРЕЛ*. Затем читаются знаки на крыле,

Рис. 40. Росчерк на титульном листе «Истории села Горюхина»

сначала верх в виде спинки «скрипичного ключа» и его мачта, далее его центр, в виде Ь, потом верхушка крыла и перья крыла (тут уже с поворотом влево на 90°). Образуется словосочетание **СЕЙ РИСУНЪКЪ**, то есть *ЭТОТ РИСУНОК*. Наконец, читаются три буквы в задней части тела и на хвосте, ПУШ, а затем две на верхней поверхности ноги, КИ (зеркально) и Н (перемычка между ногами над стопой). Получается слово **ПУШКИН**. Стало быть, перед публикацией он осмотрел рисунок-заставку в виде петуха и остался доволен. Впервые росчерк подтверждает готовность к публикации не стихотворения, а рисунка. Следовательно, некоторым своим рисункам поэт придавал не меньшее значение, чем стихам.

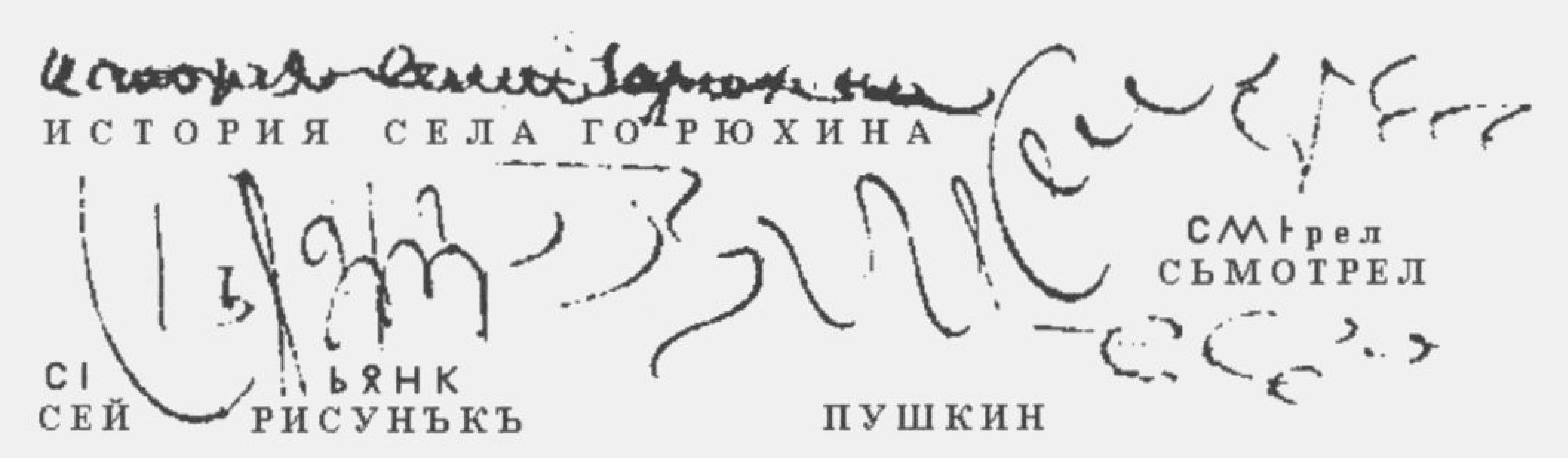


Рис. 41. Мое чтение росчерка на титульном листе «Истории села Горюхина»



Рис. 42. Первый лист стихотворения «Осень»

Проблема совершенствования росчерка в черновике стихотворения «Осень»

Как мы видели на многочисленных приведенных примерах, слово СМОТРЕЛ либо завершало отредактированное произведение Пушкина, либо выносилось на титульный лист. Однако росчерки стихотворения «Осень» показывают нам, как шла отработка самого росчерка, как искалась наиболее удобная форма и как эта форма дейстительно может быть сопоставлена с птицей.

Сначала рассмотрим одну страницу черновика данного стихотворения (ПД 838, л. 82 об.) (ДЕН, с. 40). Здесь мы видим по меньшей мере пять, если не шесть «птиц». Наиболее полно выписана верхняя, но теперь, при достаточно пропорциональном теле и крыльях, она имеет очень длинную страусиную шею и голову грифа. С нее и начнем рассмотрение.

На верхней птице уже под верхней кромкой крыла содержится буква П. Внизу у этого сегмента можно видеть букву У, посередине — букву Ш, а низ



Рис. 43. Мое чтение росчерков на верхней птице

У сопрягается с буквами К, И и Н, что образует слово **ПУШКИН**. Чуть позади крыла руницей начертано слово **СЕЙ**, то есть *ЭТОТ*. Верхняя часть шеи состоит из знаков руницы и букв, которые слагаются в слово **РИСУНОКЪ**, то есть *РИСУНОК*. Левее, под крылом часть туловища слагается в смешанную надпись **СЬМОТЪРЭЛ**, то есть *СМОТРЕЛ*, но с некоторым ироническим оттенком (так сказать, языковая игра). Еще надписи **СЬМОТРЕЛЪ**, то есть *СМОТРЕЛ,* находятся на вертикальной части хвоста, на верхней части дальнего крыла, на нижней части дальнего крыла. Слово **ПУШКИНЪ** можно прочитать также на нижней части шеи и справа на вертикальной части хвоста. Тем самым полный текст, исключая повторы, гласит ПУШКИН СЕЙ РИСУНОК СМОТРЕЛ. Это в точности согласуется с надписью на титульном листе «Истории села Горюхина». Таким образом, во второй раз мы встречаемся с ситуацией, когда годность к публикации Пушкин адресует рисунку. Но ни о каком намеке на птиц в стихотворении тут речь не идет, стало быть, данная «птица» была атрибутирована С.А. Фомичевым как сюжетная ложно.

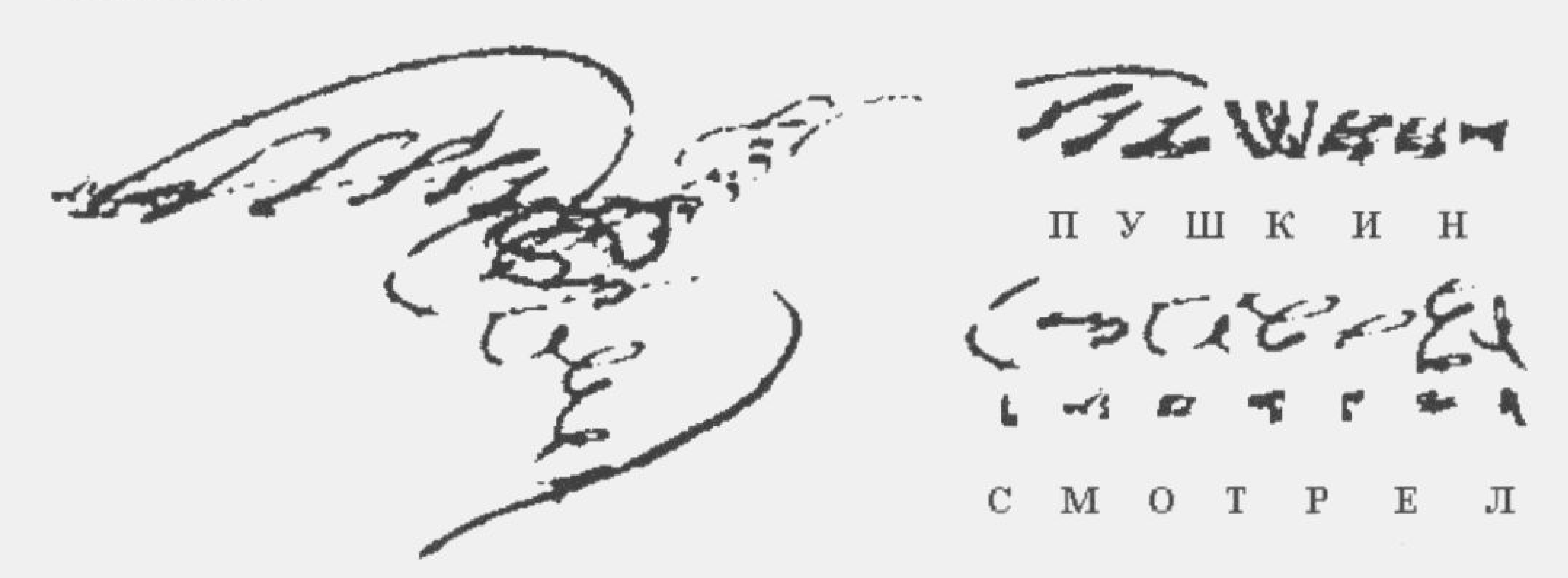


Рис. 44. Мое чтение росчерков на средней птице

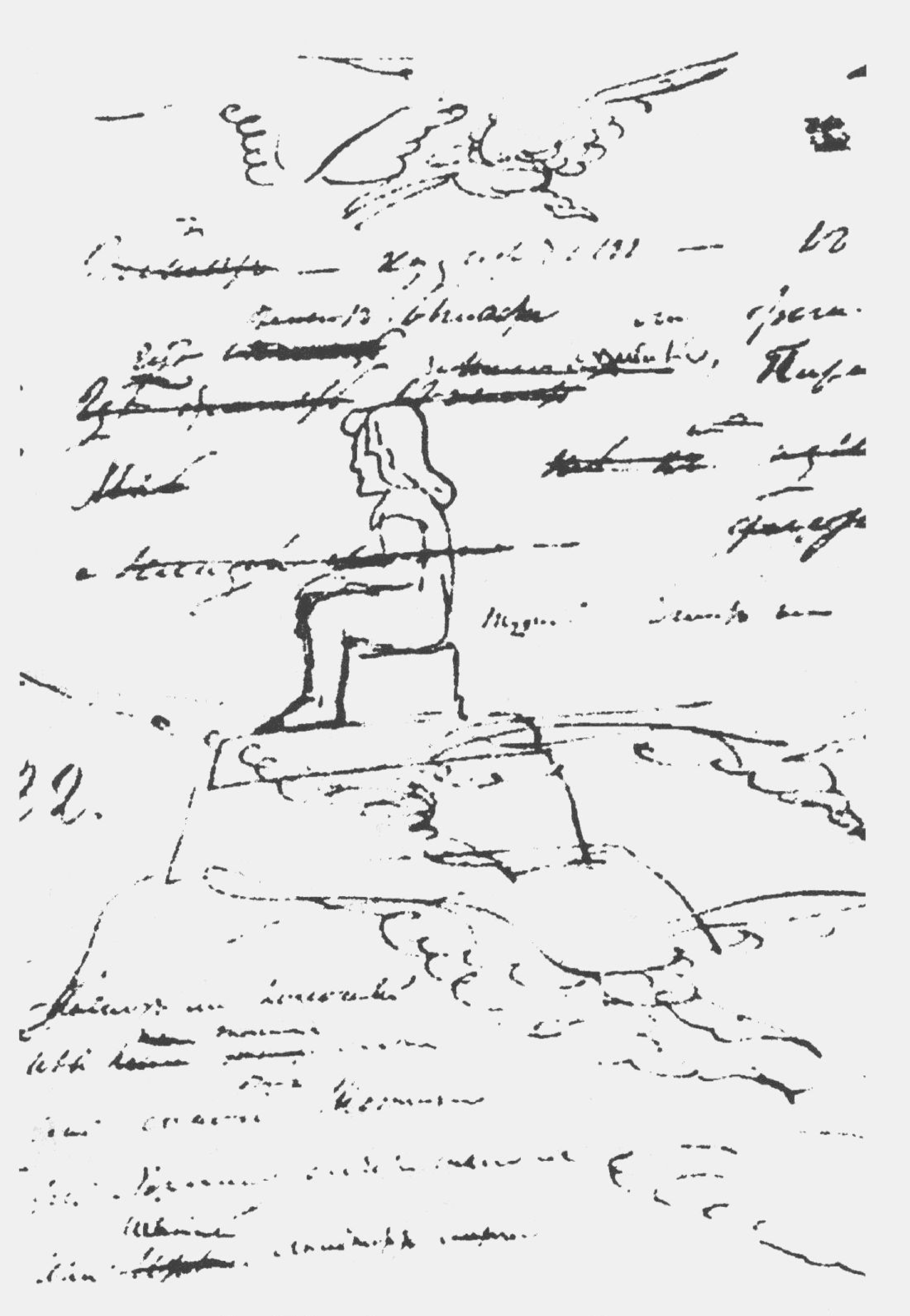


Рис. 45. Второй лист стихотворения «Осень»

Следующий росчерк находится ниже первого и выглядит несколько иначе. Шея у этой птицы много короче, клюв длиннее. Низ крыла и туловище образуют кирилловское слово **ПУШКИН**, а задняя часть туловища и низ дальней части крыла, равно как и кончик ближнего крыла, образуют два слова с чтением **СМОТРЕЛ**.

Третья птица представлена скорее горизонтально, на ней я тоже вижу слово СМОТРЕЛ, тогда как на четвертой, а также на фрагментах пятой и шестой это слово не просматриватся.

Еще на одном листе черновика того же стихотворения (ПД 838, л. 86) (ДЕН, с. 45) мы видим два крыла без туловища и птицу вверху, а также три птицы внизу. Верхние два росчерка приведены на рис. 46. На крыльях без туловища можно прочитать слово **СМОТРЕЛ** (с РЕ слоговым), тогда как на птице с туловищем — слово **ПУШКИН**, выполненное целиком кириллицей. Как видим, Пушкин не оригинален и повторяет одно и то же с небольшими вариациями в разных местах.

На трех нижних изображениях начертано также слово **СМОТРЕЛ**, причем на самом верхнем из них даже дважды. Возникает впечатление, что в стихотворении «Осень» ни это слово, ни его оформление в виде птицы не связано с поэтическим текстом, так что Пушкин рисовал данные изображения, просто задумавшись над какой-то иной проблемой. Во всяком случае ясно, что данный росчерк был одним из любимых графических сюжетов поэта. Итак, даже анализируя росчерки-птицы эталонного для С.А. Фомичева стихотворения «Осень», я не могу подтвердить сюжетности ни одного из них. К сожалению, в данном случае внешняя правдоподобность привела к фактической ошибке атрибуции.

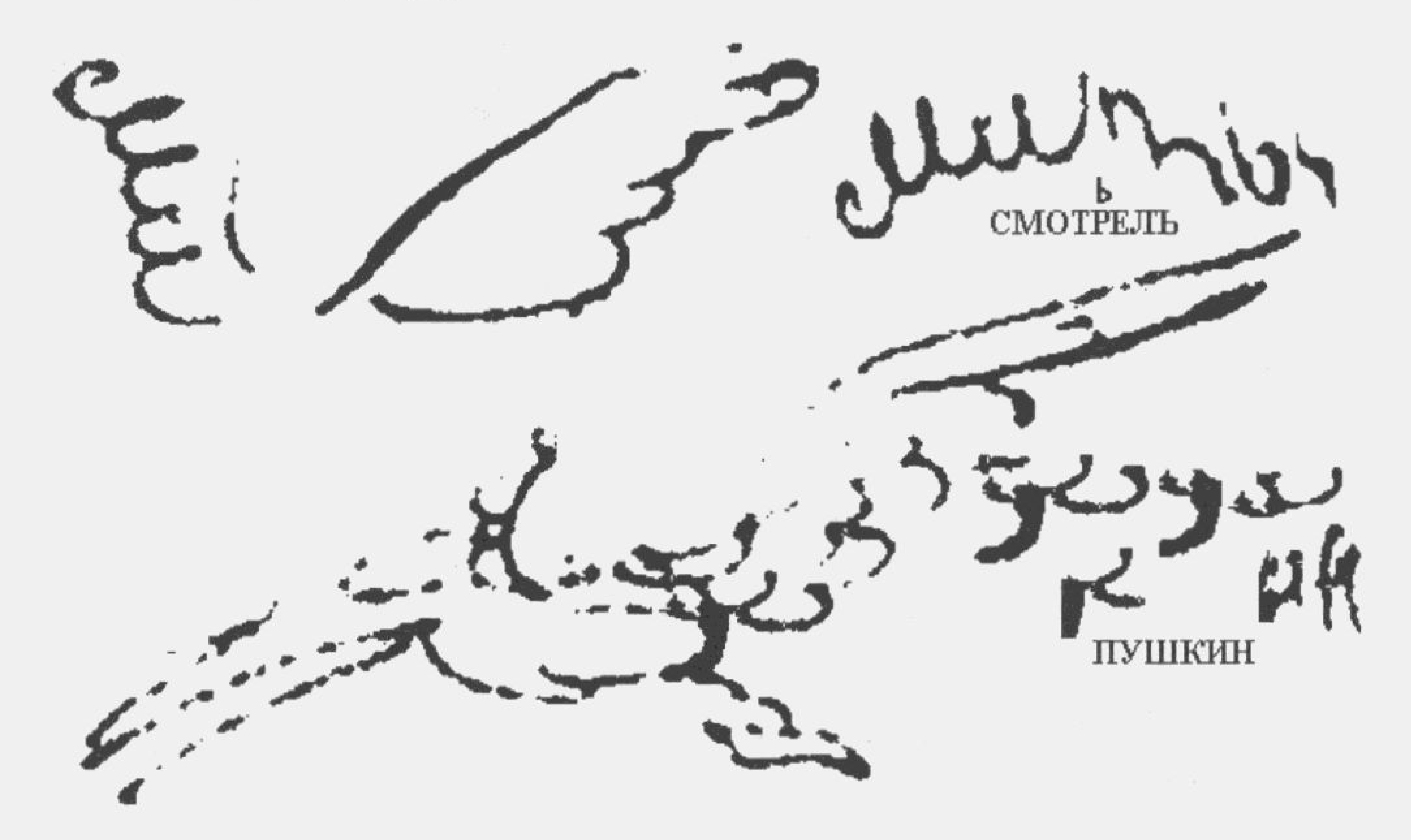


Рис. 46. Мое чтение надписей на крыльях и на птице черновика стихотворения «Осень»

Росчерки с одного листа лицейской тетради

Было бы любопытным узнать, имелись ли у Пушкина росчерки еще в лицейское время, или он придумал их уже в годы молодости. Такая возможность имеется, следует лишь обратиться к рассмотрению некоторых страничек единственной сохранившейся лицейской тетради ПД 829, датируемой 1819 годом (ДЕН, с. 23) например листа 47 об. Кстати, именно на это место указывают и исследователи графического и изобразительного творчества Пушкина. Так, С.А. Фомичев отмечает: *В тетради ПД 829 есть и графические экзерсисы, отражавшие следы лицейских занятий каллиграфией (в дальнейшем в рукописях Пушкина они встречаются преимущественно в некоторых заголовках пушкинских произведений). Один из таких каллиграфических опытов особенно любопытен: на л. 47 об. на полях черновика, описывающего стычку Рогдая с Фарлафом, Пушкин выводит в зеркальном отражении имя: «ОЛЯ», — возможно, это воспоминание о «жрице наслаждения» Ольге Массон, которой в 1819 году Пушкин напишет послание «Ольга, крестница Киприды...»; она же упоминается в черновике стихотворения «Веселый пир» на л. 54. На л. 92 имеется еще смазанная помета «chere Olinka»* (ДЕН, с. 17). К моему великому сожалению, уважаемый исследователь неправ; я сам вначале полагал, что написано слово **ОЛЯ**, однако, приглядевшись, понял, что начертано другое имя, **ЮЛЯ**. Впрочем, рассмотрим росчерки на этой страничке более подробно, обратившись к рис. 48. Конечно, прежде всего бросается в глаза каллиграфический росчерк ЮЛЯ, который, однако, нельзя назвать зеркальным, ибо зеркально начертана только буква Я, и зеркальной же является последовательность букв, тогда как Ю и Л начертаны незеркально.

Правее расположен загадочный росчерк вдоль поднимающейся диагональной линии, первая буква которой обведена кружком. На мой взгляд, тут начертана лигатура, которую можно разложить на отдельные буквы и прочитать **ЮЛЯ ОЗЕРКОВА** (фамилия за исключением буквы О начертана руницей). Ясно, что Юля Озеркова не является Ольгой Массон. Надпись на оставшейся части можно прочитать с большим трудом, возможно, что тут написано слово **ЧИТАЕТ**. Возможно, Пушкин-лицеист хотел этим сказать, что Юля Озеркова была способна прочитать и понять смысл росчерков будущего поэта, за что и удостоилась особого росчерка. Так что росчерки с женскими именами у Пушкина появляются уже в лицейские времена. Но поскольку фамилия Юли начертана руницей, получается, что Юля способна ее прочитать! Иными словами, появляется некий персонаж, который, как и сам Пушкин, способен писать и читать знаки славянского слогового письма. Тут уместно сказать, что если это так, то мне в моем исследовании необычайно повезло — я нашел еще одного «посвященного» в тайны славянской руницы.

Помимо этих двух росчерков, на данном фрагменте представлена «птица», где не стоит большого труда вычленить уже привычное слово **СМОТРЕЛ** (тут СМО написано поперек, а ТРЕЛ — на средней линии контура тела «птицы»), а также слово **ПУШКИН** (нижняя часть контура тела «птицы» и пересечение с

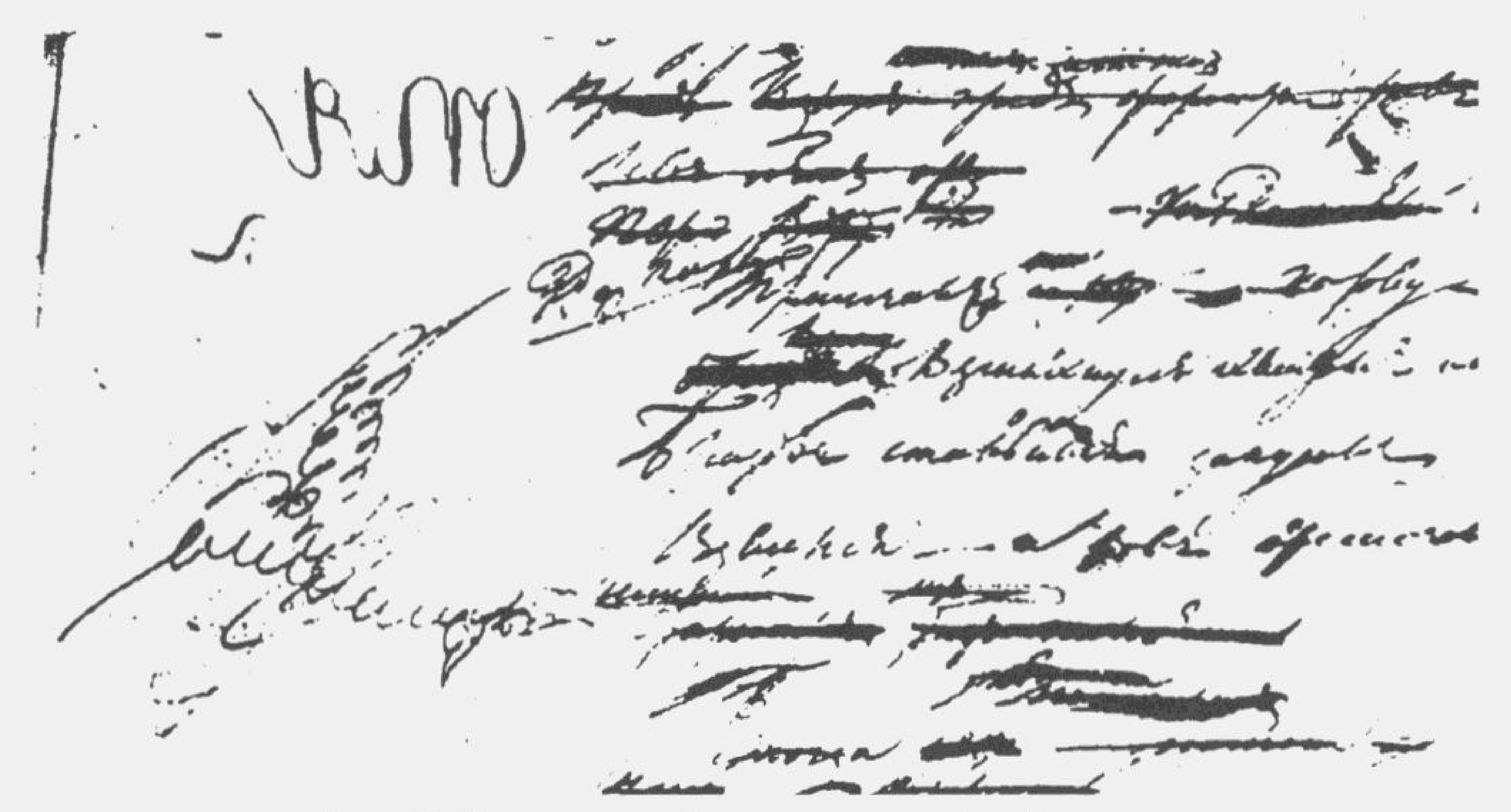


Рис. 47. Росчерки на 47-м листе лицейской тетради

поперечной надписью) и новое слово, в котором я с трудом прочитал **ЮЛЯ ОЗЕРКОВА** (конец крыла «птицы»). Таким образом, росчерк в виде «птицы» и в виде каллиграфически начертанного слова у Пушкина появляется также уже в лицейское время, а имя ЮЛЯ ОЗЕРКОВА встречается во второй раз, подтверждая первое чтение.

На том же листе внизу имеется еще один рисунок «птицы», примыкающий к изображению мужчины, рис. 49. При этом росчерки начертаны так, что тело «птицы» и ее нога образуют контур, внутри которого могут располагаться знаки, начертанные оставшимся незачерненным фоном.

Данный росчерк имеет неоднозначное начертание знаков и потому может иметь различные чтения. Так, надпись вдоль средней линии туловища «птицы» можно

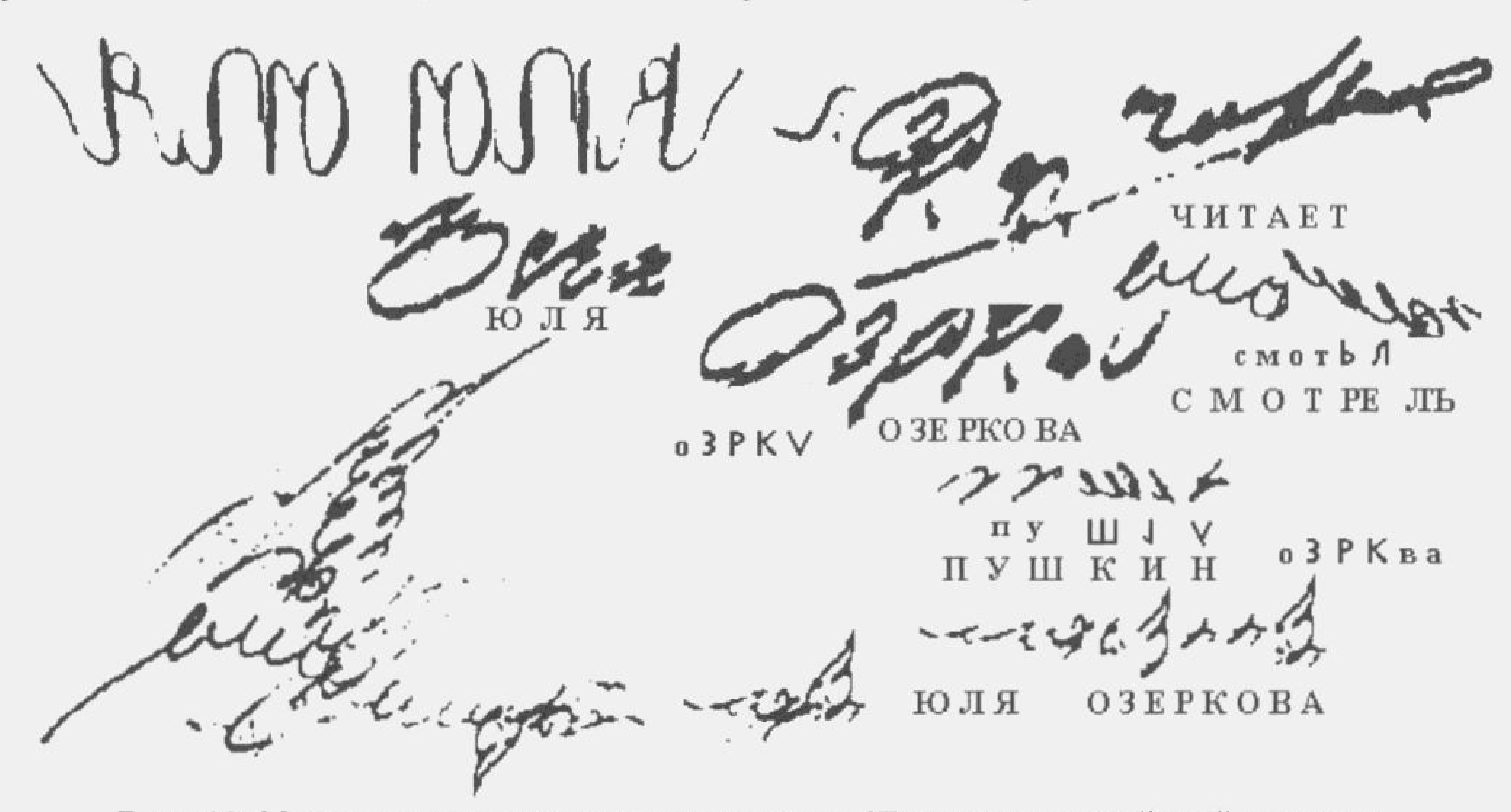


Рис. 48. Мое чтение верхних росчерков на 47-м листе лицейской тетради

Рис. 49. Мое чтение нижних росчерков на 47-м листе лицейской тетради

прочитать обычным образом, **СЬМОТЪРЕЛЪ**, то есть *СМОТРЕЛ* (рис. 50). Кроме того, если обратить в цвете (то есть перейти к негативу) надпись на лапе «птицы», мы получим то же слово и в том же начертании знаками руницы. Этот же участок, проходящий вертикально, при соответствующем развороте букв можно прочитать как **ЮЛЯ**. Наконец, принимая во внимание знаки слева и внизу, его же можно прочитать как слово **РУНИЦЫ**. Нижнее слово можно прочитать как **РИСУНОК** (в этих двух случаях можно считать, что некоторые буквы образовывали лигатуры с другими). Наконец, обратив в цвете голову «птицы» в ее туловище, можно прочитать слова **МОЛИ ЖЬ, МОЛИ**. Соединив все прочитанные слова сместе, можно получить фразу **СМОТРЕЛ РИСУНОК РУНИЦЫ. ЮЛЯ. МОЛИ ЖЕ, МОЛИ**! Иными словами, *РИСУНОК РУНИЦЫ ЗАВЕРШЕН И ПРОСМОТРЕН ВМЕСТЕ С ЮЛЕЙ. МОЛИСЬ ЖЕ, МОЛИСЬ*)! Как мы

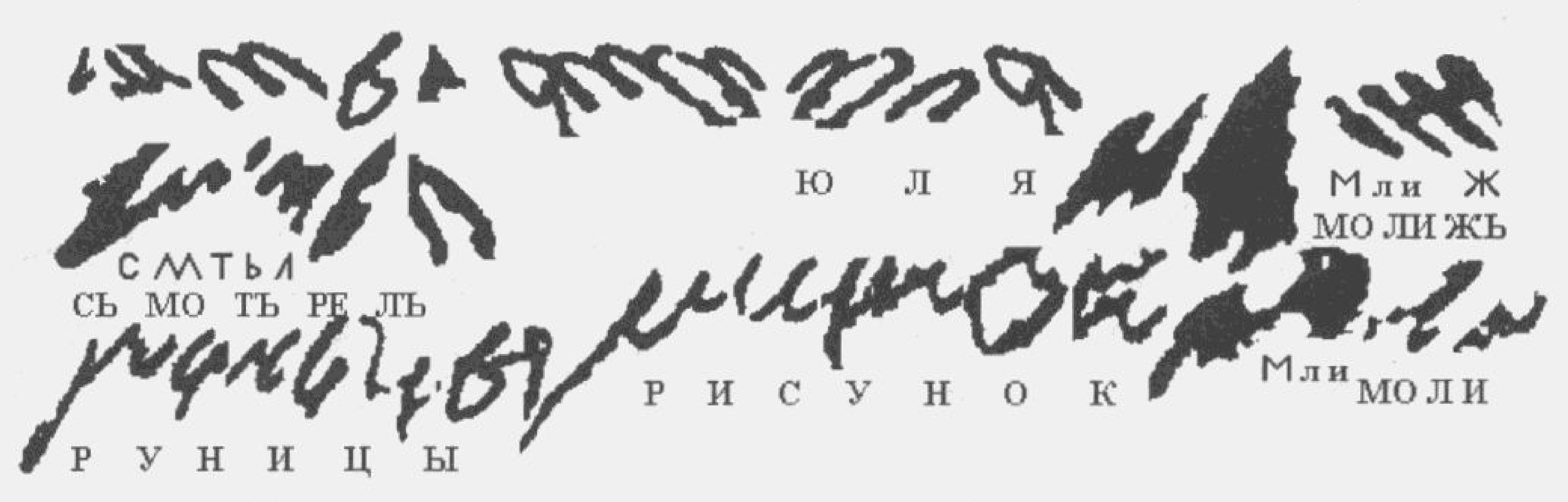


Рис. 50. Мое чтение росчерков в виде нижней «птицы» на 47-м листе

Рис. 51. Росчерк в виде птицы на листе 53

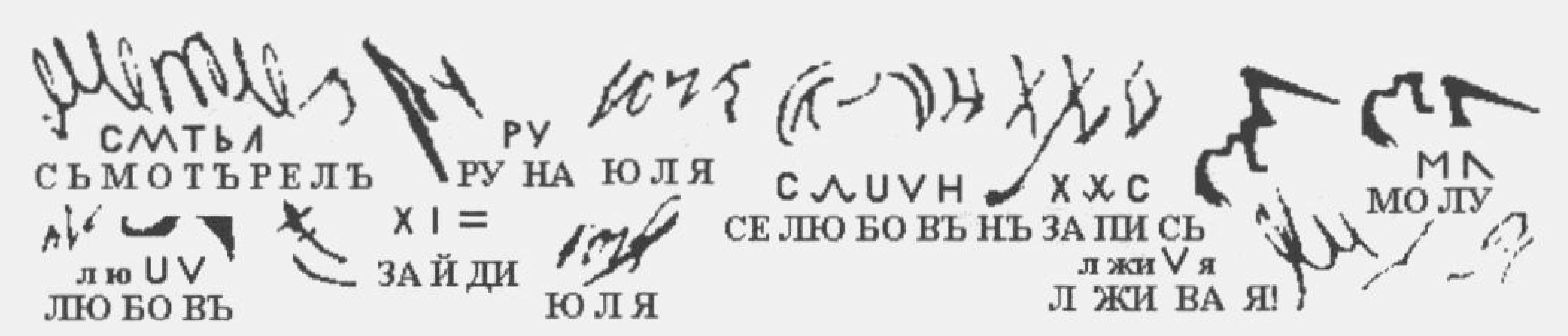


Рис. 52. Мое чтение росчерков на листе 53

видели выше, Юля Озеркова, вероятно, была способна рзгадывать смысл росчерков Пушкина, единственная изо всех (вот кто должен быть назван самым первым пушкиноведом, проникшим хотя и в самую доступную, но все-таки в тайнопись Пушкина). О чем предлагалось молиться, пока неясно — может быть, о том, что Юля узнала тайну Пушкина (его привычку делать тайнописные росчерки) и он молился о том, чтобы она этого никому не говорила? Пока сказать трудно.

Чисто графически данный росчерк-птица оказывается продолжением двух верхних росчерков того же листа. Хотелось бы обратить внимание на слово РУНИЦА, которое было известно уже Пушкину-лицеисту. Для меня это слово имеет особый смысл. Я долго не знал, как назывался третий тип славянского письма (после кириллицы и глаголицы), все знаки которого (и это я прочитал на нескольких надписях) имели название РУНА. И тогда по аналогии с кириллицей и глаголицей я назвал эту письменность РУНИЦА (ЧУ1), не встретив этого названия ни в одном из проанализированных текстов. И вот теперь (какая удача!) я нашел первое подтверждение данного названия, и у кого — у поэта, виртуозно владевшего этим видом славянского письма! Гений — он во всем гений!

Достойно внимания и словосочетание РИСУНОК РУНИЦЫ. Я склонен воспринять его как рабочий термин поэта. Если бы ведущей стороной творчества было изображение, Пушкин бы выразился иначе: РУНИЦА ИЗ РИСУНКА. Но стержнем изобразительного сюжета была тайная надпись, надпись руницей, и отсюда следует выражение РИСУНОК РУНИЦЫ. Для меня эта находка оказалась настолько важной, что я вынес это словосочетание в подзаголовок книги.

Продолжением данного сюжета, вероятно, является еще один росчерк-птица, на этот раз уже на листе 53 (ДЕН, с. 21).

Здесь данный росчерк примыкает к мужскому портрету (рис. 51). На мой взгляд, это сочетание образует единое целое. Чтение я начинаю с короткого росчерка правее портрета (рис. 52), где читается СЬМО, а из тех же элементов могут быть получены знаки ТЪРЕ, примыкающие к знаку ЛЪ в начале росчерка. Так образуется знакомое слово **СЬМОТЪРЕЛЪ**, то есть *СМОТРЕЛ*. Над этим росчерком имеется рисунок крыла, начинающийся со знака РУ; второй знак надо перевернуть на 180°, и тогда он читается НА. Так образуется слово **РУНА**. Чуть ниже первого росчерка имеется начертание слова ЮЛЯ с прекрасно выписанной буквой Ю, так что теперь не может быть никакого сомнения в том, что надпись гласит **ЮЛЯ**, а не ОЛЯ.

Боюсь, однако, что в данном контексте слово **СЬМОТЪРЕЛЪ** следует трактовать как СМОТРЕЛА, а вся надпись будет звучать так: СМОТРЕЛА РУНА ЮЛЯ. Теперь, кажется, начинает вырисовываться смысл трех надписей, связанных с Юлей Озерковой. После первой надписи возникло впечатление, что Юля случайно подсмотрела росчерки Саши и смогла их прочитать. Но вторая и третья надписи явно показывают, что смотрели росчерки совместно Саша и Юля, иными словами, Саша их показывал Юле. Учиты-

вая то, что позже, став мастером поэзии, Пушкин словом СМОТРЕЛ как бы ставил печать, знак качества написанным строчкам, можно предположить, что и в данном случае мы имеем дело с таким же знаком качества. Однако вместо стереотипного текста СМОТРЕЛ ПУШКИН мы имеем другой стереотип: СМОТРЕЛА ЮЛЯ. Возникает мысль, что Юля не просто понимала смысл надписей рунами, но она-то и обучила им Сашу. Иными словами, она не только первый пушкиновед, знавший о способностях Саши к руничной тайнописи, она к тому же и первый учитель Пушкина в этом тайном искусстве! Если так, то Пушкин хотел молиться о другом — о том, что тайнописные росчерки у него стали получаться, и благодаря этому он получил возможность записывать свои сильные чувства так, что никто из окружающих (кроме Юли, разумеется) не мог их понять. Что же касается Юли Озерковой, то кроме лицейских записей это имя в пушкинских строках и рисунках не попадается; пушкиноведам оно пока не известно. Вероятно, это знакомство было мимолетным.

Далее я перехожу к чтению волос на голове мужского портрета, рис. 52. Волосы читаются как надпись **СЕ ЛЮБОВЪНЪ**, а строка чуть ниже, в районе уха, как лигатура ряда знаков. Образующих надпись **ЗАПИСЬ**. Рельеф подбородка и носа, положенных набок, образует знаки слова **МОЛУ**. Пуговицы мундира, подбородок и шея могут быть прочитаны как знаки слова **ЛЮБОВЪ**. Задняя линия шеи с ее пересечением и погоном образует знаки надписи **ЗАЙДИ**. Чуть праве и выше помещен еще один росчерк с чтением **ЮЛЯ**. Наконец, правее и ниже изображено второе крыло птицы, и три буквы читаются как ЛЖИ, далее следует слоговой знак ВА, а в самом низу находится буква Я, разделенная на две половинки: сначала идет завиток, а после него — мачта. Синтезировав обе половинки в единое целое, получаем букву Я и завершаем чтение данного слова как **ЛЖИВАЯ**. Как видим, эта четвертая надпись, связанная с Юлей Озерковой, самая пространная.

Теперь можно синтезировать весь текст. Он, вероятно, выглядел так: **РУНА СМОТЪРЕЛЪ. ЛЮБОВЪНЪ ЗАПИСЬ. ЮЛЯ, МОЛЮ, ЛЮБОВЬ! ЗАЙДИ, ЮЛЯ ЛЖИВАЯ**! Это означает: *СМОТРЕЛА НАДПИСИ. ЛЮБОВНАЯ ЗАПИСЬ: ЮЛЯ, УМОЛЯЮ, ЛЮБОВЬ! ЗАЙДИ, ЮЛЯ ЛЖИВАЯ*! Из этой серии росчерков можно сделать несколько предположений. Первое и вряд ли самое правдоподобное, так сказать, суждение «в лоб» будет то, что Юля Озеркова весьма привлекла юношу Пушкина, он решил, что воспылал к ней любовью, умолял обратить на себя внимание и хотел бы, чтобы она зашла — но, разумеется, лишь в мыслях. Сама же Юля, видимо, не обращала на Сашу Пушкина ни малейшего внимания, из-за чего он счел ее лживой и обманщицей, ибо, возможно, она могла обращать внимние на кого-то иного. Предположение второе, несколько более правдоподобное, связано с мужским кокетством и с простой вежливостью, облеченной в форму признания в любви с одновременным подозрением о наличии женского коварства. Наконец, можно подумать о связи данных слов с мужским портретом, о котором С.А. Фомичев пишет так: *Справа от столбика годов рисуется профиль*

мужчины, словно вглядывающегося в эти годы (по наблюдению Н.Н. Петруниной, это портрет В. Кюхельбекера) (ДЕН, с. 23). В таком случае, Юля Озеркова могла быть пассией Кюхли, и, подтрунивая над ним, Пушкин якобы от его имени пишет о любви юноши и лживости девушки. Это предположение мне кажется наиболее правдоподобным; будучи знакомой Кюхельбекера, она могла несколькими словами при встрече обменяться и с Пушкиным, а если ей приходилось ождать своего знакомого в присутствии Пушкина, она могла от нечего делать посвятить его в искусство начертания рун и росчерков. Так я полагал, пока не попытался сопоставить сведения из росчерка с данными о знакомых Пушкина по книге В.В. Вересаева.

Проблема Юлии Озерковой

Я не встречал фамилию ОЗЕРКОВА (об этом лучше меня скажут пушкиноведы), но то, что перед нами действительно серия совместных чтений рун в виде росчерков и даже одно признание в любви некоей Юле, это совершенно достоверно. Здесь тоже возникает несколько предположений. Возможно, что имя и фамилия подлинные, но не связанные с Пушкиным, а имеющие отношение к иному лицу, например к В. Кюхельбекеру. Далее, не исключено, что фамилия была чуть изменена, и Юля в действительности была Озеровой, Прудниковой, Болотовой или носила еще какую-то фамилию, передающую название водоема. Наконец, возможно, что и имя, и фамилия вымышлены; скажем, из-за непоседливости Пушкин назвал девушку «юлой», а по созвучию — Юлей; она имела какое-то отношение к фамилии ОЗЕРОВА и была тем самым «малышкой Озеровой».

Последнее предположение имеет косвенное сходство с Александрой Михайловной Колосовой-Каратыгиной. Вот что пишет о ней В.В. Вересаев: *выдающаяся драматическая артистка (1802—1880), дочь известной в свое время танцовщицы Евг. Ив. Колосовой, впоследствии жена знаменитого трагического актера В.А. Каратыгина. Было ей шестнадцать лет. Она готовилась к дебюту на сцене под руководством князя А.А. Шаховского и у него познакомилась с молодым, ей еще мало известным Пушкиным. Особого внимания они друг на друга не обратили... Потом Пушкин начал бывать у Колосовых и вскоре сделался у них своим человеком. И мать-Колосова, и дочь очень его полюбили. Угрюмый и молчаливый в многочисленном обществе, Саша Пушкин смешил их своей резвостью и ребяческой шаловливостью. Ни минуты не посидит спокойно на месте: вертится, прыгает, пересаживается... В конце 1818 и в начале 1819 года Колосова дебютировала на сцене в ролях Антигоны («Эдип в Афинах» Озерова)... Вскоре после этих дебютов Пушкин вдруг резко прекратил свои посещения Колосовой... В статье Пушкина о русском театре он... продолжает: ... «Если Колосова будет менее заниматься флигель-адъютантами его императорского величества, а более — своими ролями... то мы можем надеяться иметь со временем истинно хорошую актрису»...* (СПУ, с. 37—39).

Здесь есть всё: и второстепенность начального знакомства, и характеристика поведения Пушкина как «юлы», которое он мог пренести на девушку, которая его так назвала; и вспыхнувшее любовное чувство, и само наличие Колосовой-младшей, которая на фоне Колосовой-старшей могла называться «колоском», и перенесение уменьшительного название «колоска» на имя автора пьесы, где она играла заглавную роль, Озерова, так что она стала не просто «Антигоной-Юлой Озерова», но «Юлей Озерковой», и, наконец, ее «лживость», то есть кокетничание с флигель-адъютантами. Совпадений слишком много. К тому же имеется самое главное совпадение во времени: начало 1819 года; это и роль Антигоны в пьесе Озерова, и 4 записи в лицейской тетради в виде росчерков.

Подобная совокупность фактов заставила меня пристальнее вглядеться в лицо предполагаемого В. Кюхельбекера. Нос, пожалуй, слишком велик и необычайно заострен, над верхней губой — усы. Это не двадцатилетний юноша, это — молодой человек лет 25, как раз подходящий для роли флигель-адъютанта. Но самое главное тут — две буквы, помещенные под воротником; слева А, справа К — Александра Колоскова? А почему бы и нет? Кстати, К начертано так, что можно прочитать только правую часть знака, и тогда получится А.С., Александр Сергеевич.

Конечно, для росчерков два одинаковых имени (Саша Пушкин и Саша Колосова) представляют большую сложность из-за путаницы, поэтому одно из них Пушкину в любом случае пришлось бы заменить. Нет никаких сомнений, что, разумеется, не свое. Обычно женщин в таких случаях называют Шурами, но, вероятно, такое имя Пушкину показалось неблагозвучным. Тогда он мог образовать параллельный ряд имен: он — Юла, она — Юля. Если Пушкин бывал у Колосовых и присутствовал при разложении пасьянса матерью и при вышивании гарусом дочери, о чем сообщает В.В. Вересаев, то он, разумеется, имел достаточно времени и для приобщения к тайной славянской письменности, коль скоро мать и дочь Колосовых ею владели.

Таким образом, есть все основания предполагать, что обучила Пушкина рунице и росчеркам в виде птицы в качестве «знака качества» готового к публикации произведения либо некая неизвестная Юлия Озеркова, либо закодированная таким именем актриса Александра Михайловна Колосова, игравшая Антигону в пьесе Озерова, в доме которой бывал в начале 1819 года еще 19-летний Пушкин, и к которой он охладел из-за ее «лживости», то есть увлечения другими мужчинами.

Росчерк-штриховка

На ряде рисунков Пушкина присутствует особый тип росчерка в виде синусоиды, расположение отдельных зигзагов которой оказывается весьма плотным. Таковы, например, два заштрихованных рисунка на 18-м листе, так называемые «бесовские рисунки» (ПД 835, л. 18) (ДЕН, с. 67). Исследователи связывают их с изображением «Чертовых ворот» Карадага и при этом цитируют Максимилиана Волошина:

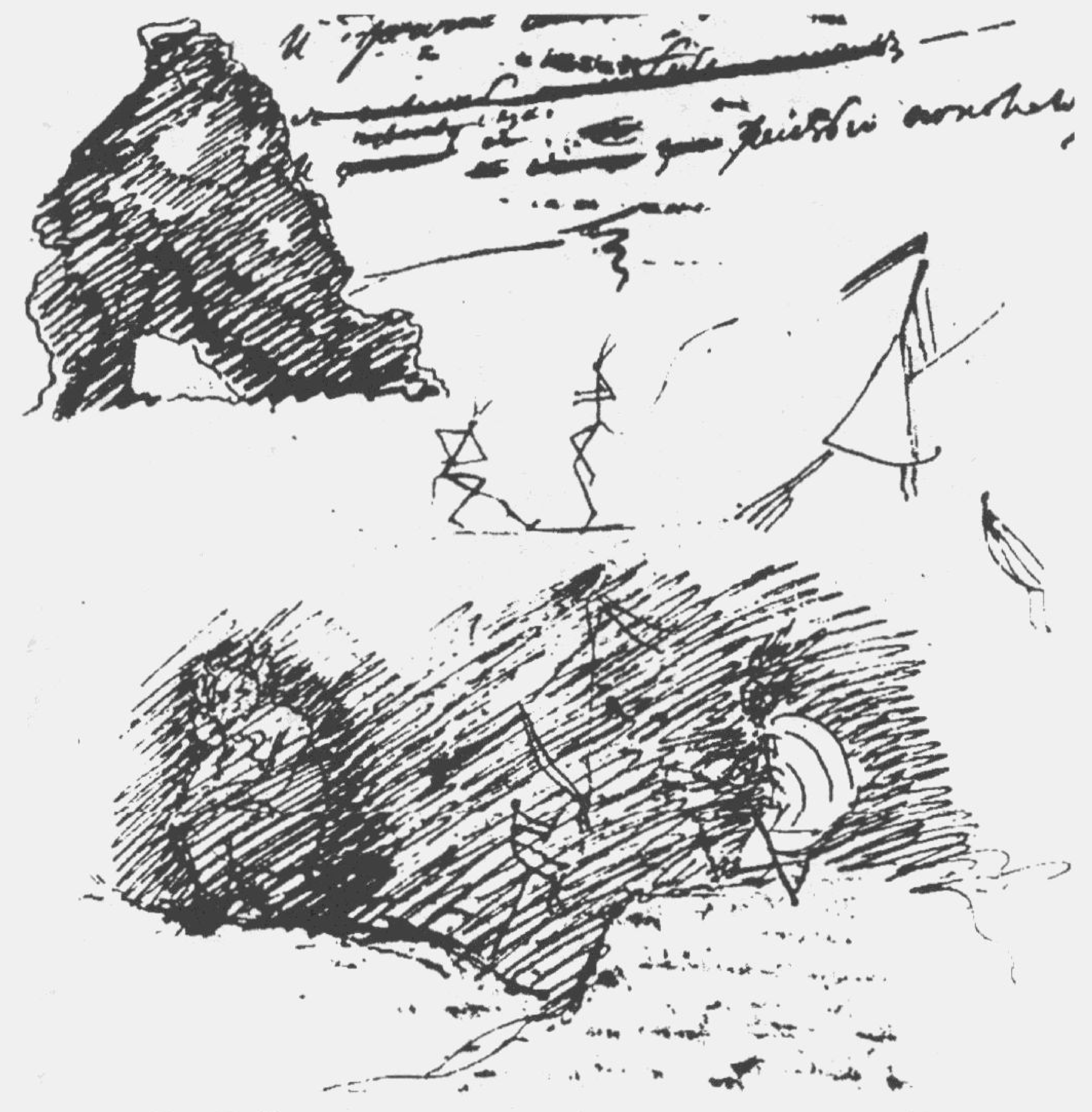


Рис. 53. Штриховые росчерки на «бесовских рисунках», лист 18

Спустись в базальтовые гроты,
Вглядись в провалы и пустоты,
Похожие на вход в Аид...

Очевидно, Пушкину данная легенда была знакома, что объясняет общую композицию рисунка на листе 18 Второй масонской тетради (ПД 835): под Чертовыми воротами изображается преисподняя, из которой вырываются наружу бесы и ведьмы. И это опосредованно соотносится со смыслом онегинских строф, над которыми работает в то время поэт... Таким образом, в рисунке Пушкина нашло отражение то, что творилось в душе не только героя романа, но и самого автора (ДЕН, с. 65–66).

ПУШКИНЪ
ПРОРОК
Гля//Т
ГЪ ЛЯ ДИ ТЪ
пушIН
ПУ Ш КИ НЪ
ПN
ГЛЯДИШЪ, ПО КА
НЪГИ
НIIIIТ
ХО ДЯ ТЪ
РУ
7 РУ НА
СМТЬЛ
СЪ МО ТЪ РЕ ЛЬ
ПУШКИН
Н
N
ВОССТАНЪТ ЛИК КАРТОЧНЫЙ

Рис. 54. Мое чтение росчерков в виде стога сена или дамской туфельки

ВЕЛЬЗАКАЗИЯ
ПС<З
АЙ, КАК СЪВЕЖЪ
САМ ВЕЛЬЗЕВУЛ!
<
ВЕ ЛЬ ЗЕ В У Л
ΛNЬ
ЛЕКАРЬ
ΛКЬ
В Е Л Ь З Е В У Л-ЛЕКЪРЬ
ХОДН
XV
Л Е К А Р С Т В О М
ПИ ВО ДА НЪ
ПИ ВО
СКИUма СЪ КЪ РА БА МА
ЗАМОРЬСЪКАМА
М
А. ПУШКИН
СЪ КА З КА

Рис. 55. Мое чтение росчерков на нижнем рисунке слева

Как всегда, у нас имеется возможность проверить точку зрения исследователей, прочитав надписи на самих рисунках. Что касается горы Карадаг, то верхний рисунок отнюдь не убеждает в такой трактовке, ибо заштрихованную часть можно принять и за стог сена, и за женскую туфельку, развернутую вправо.

Возникает впечатление, что как на вершинах синусоид, так и в месте пересечения штрихов имеются определенные буквы и знаки. Так, первый штриховой рисунок содержит не менее 9 мест, которые могут обозначать слова. Обозначив начало этих мест цифрами и выписав соответствующие знаки, как показано на рис. 54, получим такие значения надписей: 1 — **ПУШКИНЪ**, 2 — **ПРОРОК**, 3 — **ГЛЯДИТЪ**, 4 — **ПУШКИН**, 5 — **ГЛЯДИШЬ, ПОКА НЪГИ ХОДЯТЪ**, 6 — **РУНА СЬМОТЪРЕЛЪ** (эта строка вынесена отдельно в виде вертикального росчерка), 7, 8 — **ПУШКИН**, 9 — **ВОССТАНЪТ ЛИК КАРТОЧНЫЙ**. Из этих слов можно синтезировать такой текст: **ПУШКИНЪ-ПРОРОК ГЛЯДИТЪ. ПУШКИН, ГЛЯДИШЬ ПОКА НЪГИ ХОДЯТЪ! ПУШКИН РУНА СЬМОТЪРЕЛЪ. ПУШКИН, ВОССТАНЪТ ЛИК КАРТОЧНЫЙ**! Это означает: *(ОТСЮДА) ПУШКИН-ПРОРОК ГЛЯДИТ. ПУШКИН, ГЛЯДИШЬ, ПОКА НОГИ ХОДЯТ! ПУШКИН НАДПИСИ ОСМОТРЕЛ. ПУШКИН, ВОССТАНЕТ ЛИК (НАЧЕРТАННЫЙ) НА КАРТАХ*!

Как видим, среди надписей присутствует строка ПУШКИН НАДПИСИ ОСМОТРЕЛ, хотя и вынесенная отдельно в виде столбца, но такая же, как и на росчерках-птицах, что объединяет с ними росчерки-штриховки. Из данного текста также видно, что Пушкин считал себя в этом росчерке пророком, а его пророчество заключалось в том, что лицо, начертанное на картах, то есть КАРТОЧНЫЙ ЛИК, когда-то восстанет. Под этим карточным ликом в качестве прототипа можно иметь в виду старую каргу из «Пиковой дамы», которую Герман назвал ведьмой. И на соседних рисунках действительно летает ведьма на помеле и пляшут черти. Но своё пророчество Пушкин ограничивал только сроком своей жизни, тем временем, когда он глядит, а глядит он лишь до тех пор, пока его ноги ходят. Вероятно, случай с Германом имел какую-то автобиографическую параллель. Во всяком случае, вместо обычного радостного контурного рисунка мы видим тут густой и почти не проницаемый росчерк.

На рисунке внизу слева (рис. 55) виден какой-то сидячий мужчина с печальным выражением лица, подперевший голову правой рукой. Кто это, до чтения надписей неясно. Но надписи можно прочитать. При некотором увеличении видно, что лицо существа представляет собой контурный рисунок светлым по темному; для его прочтения необходимо обратить цвета. После обращения лицо с позитивными и негативными надписями (позиция 1) имеет чтение **АЙ, КАКЪ СЬВЕЖЬ САМ ВЕЛЬЗЕВУЛЪ**!, то есть *АЙ, КАК СВЕЖ САМ ВЕЛЬЗЕВУЛ*! Это означает, что сидячий мужчина и есть глава бесов Вельзевул (позиция 2). Негативная надпись на груди (позиция 3) читается **ВЕЛЬЗЕВУЛ — ЛЕКАРЬ**. Фон вокруг левого плеча (позиция 4) имеет аналогичное чтение, **ВЕЛЬЗЕВУЛ — ЛЕКАРЬ**. Волосы и рука справа от



Рис. 56. Мое чтение росчерков на нижнем рисунке справа

головы (позиция 5) могут быть прочитаны как **ЛЕКАРСТВОМ ПИВО ДАНЪ**, то есть *ЛЕКАРСТВОМ ПИВО ДАНО*. Фон ниже талии Вельзевула со стороны его левого бока гласит **ПИВО СЬ КЪРАБАМА ЗАМОРЬСЬКАМА**, то есть *ПИВО С КРАБАМИ ЗАМОРСКИМИ* (в двойственном числе). Штрихи внизу сидящей фигуры со стороны ее правого бока (позиция 7) читаются **А. ПУШКИНЪ**, а с противоположной стороны — **СЬКАЗЪКА**, то есть *СКАЗКА*. Таким образом, грустный Вельзевул, лечащий пивом с заморскими крабами, мог быть сюжетом очередного замышленного сочинения Пушкина типа Сказки о попе и работнике его Балде. Но так прочитана только левая часть росчерка, тогда как правая еще нуждается в чтении.

Совсем справа (рис. 56) можно прочитать слова **ПУШКИНА А.С. РУНЫ, РУНА**, то есть *ПУШКИНА А.С. НАДПИСИ* (в рисунках). Примерно посередине росчерка можно прочитать слова **ВЫПИСАНЕ РУНЕ**, то есть *ВЫПИСАННЫЕ НАДПИСИ*. Наконец, заштрихованными оказались три «скелетных рисунка», на двух из которых можно различить ведьм, летящих на помеле. Третий рисунок пока с трудом поддается атрибуции; возможно — это удирающий черт.

Попытка интерпретации

Итак, перед нами находится весьма сложная композиция из двух заштрихованных рисунков. Прочитанный текст оказывается довольно загадочным и требует расшифровки уже на языковом, а не изобразительном уровне. Первый рисунок все-таки в целом представляет собой женскую туфельку в профиль, где слава расположен каблук, справа — носок, а наверху — то ли ремни, то ли голенище. Следовательно, тут Пушкин вспоминает о даме. С другой стороны, «с рунами» у него была связана только одна

дама, Юля Озеркова, или, в нашем предположении, Саша Колосова. Если речь идет о ней, тогда можно вспомнить, что Колосова-старшая любила раскладывать пасьянс и гадала, разумеется, на близких; самое вероятное — на свою дочь; но тогда КАРТОЧНЫЙ ЛИК — это как раз Саша Колосова. Данный рисунок относится, видимо, к 1923–24 году; прошло 4 года с небольшим после разрыва с «Юлей», и Пушкин вспомнил о ней. «Пророчество» Пушкина в таком случае состояло в том, что он решил: ВОССТАНЕТ КАРТОЧНЫЙ ЛИК, иными словами, его отношения с Сашей восстановятся. Возможно, что он уже раскаивался в сочинении на нее эпиграммы, где говорилось:

Все пленяет нас в Эсфири:
Упоительная речь,
Поступь важная в порфире,
Кудри черные до плеч,
Голос нежный, взор любови...
Набеленная рука,
Размалеванные брови
И широкая нога!

(СПУ, с. 39)

Не об этой ли «широкой ноге» он вспоминал в тайнописной строке, когда говорил: ПУШКИН, ГЛЯДИШЬ, ПОКА НОГИ ХОДЯТ! Если наше предположение верно, то «ноги» принадлежат Саше Колосовой, и когда на них глядит пророк-Пушкин, он верит, что этот «карточный лик» еще восстанет. Об этом он вспомнил, когда разглядывал надписи, встроенные в рисунок.

Второй рисунок, как мне кажется, сделан в приступе самокритики. Себя он сравнивает с Вельзевулом, ибо полагает, что в разрыве с Сашей виноват прежде всего он сам, его эпиграмма и его статья, в отношении актрисы он поступил просто как дьявол. Утешается он пивом с двумя «заморскими» крабами. Для Одессы, где он в это время находится, крабы являются самой нормальной закуской к пиву. Пиво для него — лекарство от душевных мук, он бодр и свеж телесно, но от его проделок во все стороны летят ведьмы и черти, его хула на приятную ему женщину. Вот такую «сказку» навеяли на него «руны», письмена, встроенные в рисунки.

Добавлю, что в так называемом «Дон-Жуанском списке Пушкина» во второй половине, где перечислены его не слишком серьезные увлечения, после имен Марии, Анны и Софьи стоит имя Александры (ГУБ, с. 43); возможно, это и есть Александра Колосова. В первой половине списка это имя отсутствует, зато во второй половине оно встречается еще раз, уже на предпоследнем месте. Однако тут, вероятно, это уже имя другой женщины. Что же касается имени Юлии, то его нет ни в первой, ни во второй половинах списка. Так что, скорее всего, «Юлия Озеркова» — поэтическая мистификация Александры Колосовой.

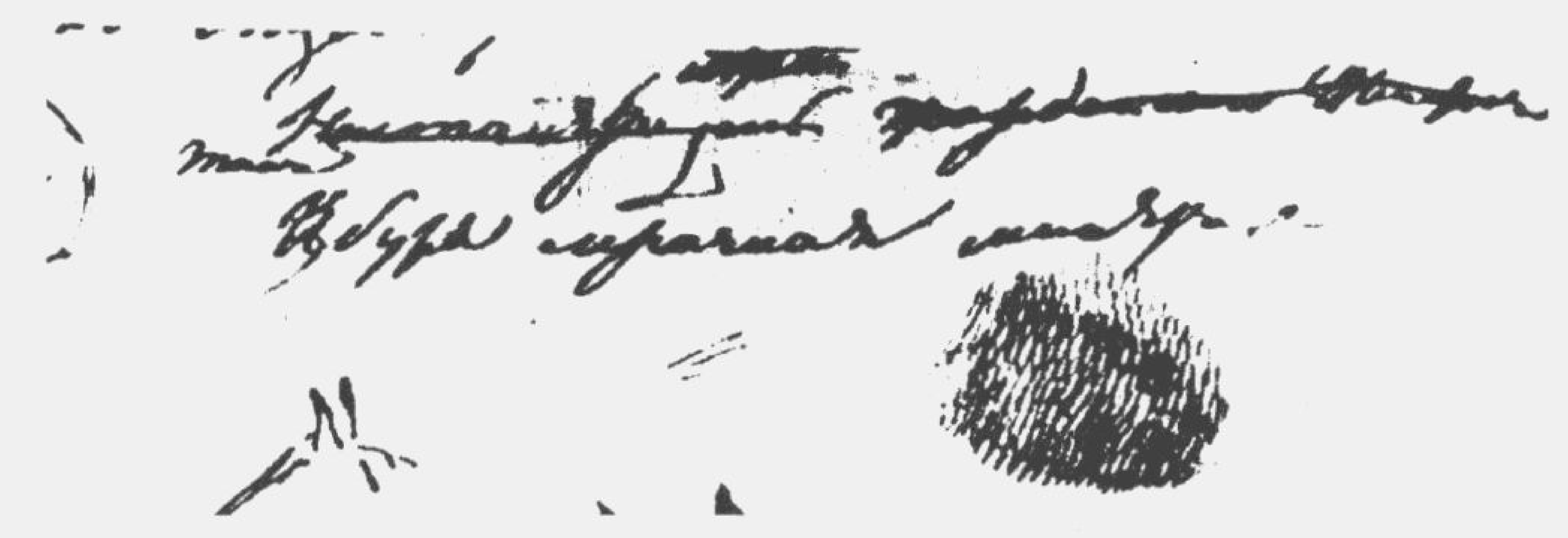


Рис. 57. Росчерк в виде отпечатка пальца

Росчерк в рукописи стихотворения «Андрей Шенье»

Этот росчерк, напоминающий отпечаток большого пальца руки (ПД 835, л. 60 об.) (ДЕН, с. 50), остался не замеченным исследователями. На него, вероятно, просто не обратили внимания, поскольку он никак не был связан с последней строкой поэтического текста *Так буря мрачная минет*. Я сам включил его в общий перечень росчерков только потому, что он напоминал предыдущие росчерки, связанные с Вельзевулом. Возможно, что и тут речь идет о какой-нибудь дьявольщинке.

Я не ошибся. Уже наверху позитивного изображения можно прочитать слова **МОЯ ДИАВОЛИАДА**. Строкой ниже начертано **СЬКАЗЪКА ПУШКИНЪ**, то есть *СКАЗКА ПУШКИНА*. Таким образом, перед нами скорее всего неосуществленный замысел поэта. Любопытно само название, которое перекликается с весьма эпатирующим произведением ГАВРИИЛИАДА. Если так, то «Дьяволиада» должна быть наполнена сплошной нечистой силой сверх всякой меры.

На негативном изображении можно прочитать слова, начертанные на предпоследней строке: **ДЕМОН — ...ШНАЯ ТАЙНА**, то есть *ДЕМОН — СТРАШНАЯ ТАЙНА*. А на последней строке позитивного изображения опять знакомые слова: **СЪКЪЗЪКЪ ПУШИНА**, то есть *СКАЗКА ПУШКИНА*. Таким образом, в данном росчерке помещены замыслы двух «дьявольских» сказок Пушкина, либо двух названий одной сказки на сатанинский сюжет.



Рис. 58. Мое чтение росчерка в виде отпечатка пальца

Краткое резюме

Теперь можно подвести определенный итог, а заодно заняться некоторым анализом полученных результатов. Понятие росчерка («монограммы» по терминологии других исследователей) оказалось достаточно широким, и под него можно было включить и каллиграфические надписи, и небольшие синусоиды, как правило расположенные вдоль строки, и петли, образующие вензеля, рамки и рисунки птиц, и почти сплошную штриховку. Выяснилось, что каждый тип росчерка у Пушкина нес свою функциональную нагрузку, так что графическое богатство явилось следствием богатства функционального.

Наиболее простым для выявления и чтения явился каллиграфический росчерк, которым Пушкин пользовался, начиная с гимназического времени. Каллиграфически начертано трижды имя ЮЛЯ, один раз слово ЛЖИВАЯ, один раз слово ТОШНО, один раз слово ТАК (исправлено на ТУ), один раз слово АМИНЬ и один раз слово ОЛЕНИНОЙ, то есть всего 8 слов, из которых 4 — женское имя. Таким образом, не будет большой натяжкой предположить, что этот вид тайнописи Пушкин использовал для хранения своих сердечных тайн. Впрочем, судя по тому, что многие из этих слов были до меня прочитаны пушкиноведами, особых тайн поэт из них не делал, хотя и не хотел, чтобы окружающие его люди легко поняли имя очередной дамы его сердца.

Достаточно неожиданным для меня оказалось то обстоятельство, что чаще всего Пушкин пользовался иным рочерком, смысл которого заключался в одном слове СМОТРЕЛ или ОСМОТРЕЛ. Удивление тут состоит не в том, что такое слово вообще входило в лексикон русского поэта, а в том, что оно было исполнено тайнописью. Вероятно, Пушкину нравилось мнение, что его стихи льются из-под его пера как бы сами собой, без особых усилий. На первый взгляд, такому мнению противоречит большое количество его собственных правок. Однако один момент в этих правках остается непроясненным, а именно их *дата*. В самом деле, Пушкин имел обыкновение писать дату тотчас после создания своего произведения, будь оно коротким или весьма обширным. Однако, как мне представляется, проставленная дата является наиболее старой из всех возможных, она сделана тут же после постановки последней точки, когда никакой правки еще нет. Собственно говоря, никакая правка в этот момент еще и невозможна, душа горит теми образами, которые только что возникли и только что воплотились в нужные слова. Для настоящей правки требуется, чтобы произведение основательно забылось, чтобы оно читалось как чужая работа — и тогда тотчас становятся заметны все огрехи. В основном они сводятся либо к недостаточной мотивированности многих мыслей, которые казались само собой разумеющимися в момент написания, либо к наличию длиннот и повторений из желания, напротив, излишне разжевать основную мысль читателю. Становятся заметными также не вполне точные слова и, иногда, образы. Таким образом, правка оказывается необходимой, а иногда даже повторная правка. Но как напомнить самому себе, что правка уже сделана? И вот тут, как мне кажется, изобретается, или, скорее всего, берется со стороны (от учителя руницы) совершенно нейтральное словечко СМОТРЕЛ; даже если его кто-то и

прочтет, никакого вреда от этого не будет. Слово СМОТРЕЛ означает, что произведение вылежалось и правка произведена; но если есть желание перестраховаться, можно вновь вернуться к данному произведению еще спустя какое-то время и написать слово СМОТРЕЛ повторно.

Итак, слово СМОТРЕЛ фигурирует в конце повести «Гробовщик» дважды, на «птице» листа 12 единицы хранения ПД 836 — один раз, на стихотворении «Гусар» — дважды, в черновике введения к 8-й и 9-й главам «Евгения Онегина» — один раз, на титульном листе поэмы «Кавказ» — дважды, на титульном листе «Истории села Горюхина» в виде птицы — однажды, на стихотворении «Осень» в виде птиц — 8 раз; в лицейской тетради три росчерка в виде птицы. Таким образом, на 8 исследованных произведениях выявлено не менее 21 росчерка, или в среднем по 2,5 росчерка на каждое произведение. При этом помимо слова *СМОТРЕЛ* встречаются и другие слова: *РУНА ГОТОВА. МОЙ ДАР И БОЛДИНО; ГОТОВ, ГОДНЫЙ 5 ЛЕТ* (на ПД 836)*; ПУШКИН СМОТРЕЛ СТИХИ* (на титульном листе поэмы »Кавказ»); *ПУШКИН СМОТРЕЛ СЕЙ РИСУНОК* (на титульном листе «Истории села Горюхина»), *ЮЛЯ ОЗЕРКОВА ЧИТАЕТ, ПУШКИН СМОТРЕЛ; РИСУНОК РУНИЦЫ ЗАВЕРШЕН И ПРОСМОТРЕН. О, ЮЛЯ! Я МОЛЮСЬ И МОЛЮСЬ (НА ТЕБЯ)! СМОТРЕЛ НАДПИСИ. ЛЮБОВНАЯ ЗАПИСЬ: ЮЛЯ, УМОЛЯЮ, ЛЮБОВЬ! ЗАЙДИ, ЮЛЯ ЛЖИВАЯ!* (Лицейская тетрадь). Из этого можно сделать вывод, что слово СМОТРЕЛ отнюдь не было простой формальностью, но свободно соединялось с другими словами в зависимости от смысла тайнописи. А эти смыслы уже несколько иные: сетования по поводу более чем пятилетней задержки с публикацией готового произведения, а также не просто упоминание имени очередной дамы сердца, но и признание ей в любви. Кроме того, слово СМОТРЕЛ обретает графические формы рисунка птицы; правка — это такой же взлет творческого гения, как и само создание произведения. Так что пушкиноведы тут полностью правы по форме, Пушкин действительно изобретает (или осваивает чужое изобретение) несколько птицеобразных графических форм, чтобы, с одной стороны, привлечь внимание к уже сделанной правке, с другой стороны — не раскрывать до конца секреты своей творческой лаборатории. Но все же наличие птицы в тексте произведения не было самоцелью, с тем же успехом цепь завитков могла превратиться в червяка или гусеницу. Кроме того, птица-росчерк нигде не связана со смыслом текста стихотворения, и никакие «гусей крикливых караваны» посредством этого символа не прилетают и не улетают.

Еще один смысл тайнописи данного типа — чисто технический. Так, в рукописи поэмы «Кавказский пленник» употребляются слова *ВОДА, ВСТАВКА, ЗЕЛО СЛОЖНО*. Понятно, что Пушкин не хотел делать свою творческую лабораторию достоянием общественности. А вот слово *ПУШКИН* на титуле «Драматических сцен» вполне можно было написать и явным образом; однако, возможно, по каким-то соображениям Пушкин этого не хотел. Что же касается слов *СЛАВЯНСКИЙ МИФ* как пояснения на титульном листе «Золотого петушка», то обращение к тайнописи тут тоже понятно, оно вызвано чисто цензурными соображениями. А на сборнике стихов появляется тайная помета *ЗЕЛО*

ИЗЫСКАНЫ, что было бы нескромным начертать явно. Так что надписи Пушкина содержали ряд различных хрктеристик.

Как видим, данным типом росчерка начертано не менее 21 раза слово *СМОТРЕЛ*, и к этому добавлено еще 48 других слов. Особо хочется остановиться на употреблении слова *РУНЫ* или *РУНЕ* в смысле *НАДПИСЕЙ*; Пушкин не просто использовал руны, он знал их название. Более того, он уже в лицейской тетради употребляет название системы письма, *РУНИЦА*, и это слово встречено мною впервые среди примерно 2000 прочитанных мною руничных и смешанных надписей.

Наконец, у Пушкина существует и третий тип росчерка, сплошная штриховка, которая покрывает «бесовские сюжеты». Чертовы ворота Карадага, напоминающие также женскую туфельку, содержат несколько странный текст: **ПУШКИНЪ-ПРОРОК ГЛЯДИТЪ. ПУШКИН, ГЛЯДИШЬ ПОКА НЪГИ ХОДЯТЪ! ПУШКИН РУНА СЬМОТЪРЕЛЪ. ПУШКИН, ВОССТАНЪТ ЛИК КАРТОЧНЫЙ!** При прямом прочтении здесь имеется две угрозы самому себе: возможность пророчества, пока ноги ходят (то есть пока не слег), и месть со стороны старой графини, дамы пик, если следовать логике его «Пиковой дамы». Вряд ли Пушкин всерьез боялся того и другого: он был еще довольно молодым человеком, чтобы не опасаться всерьез за свое здоровье, а месть со стороны придуманного персонажа была и вовсе невозможной. Скорее всего, речь идет о специфических шутках Пушкина, понятных ему одному и потому исполненных тайнописью. Если же понимать данные строки иносказательно, то, вероятно, Пушкин тоскует здесь об актрисе Александре Колосовой.

Достаточно забавен и сюжет с Вельзевулом. Здесь мы имеем такое чтение: *АЙ, КАКЪ СЬВЕЖЬ САМ ВЕЛЬЗЕВУЛЪ! ВЕЛЬЗЕВУЛ — ЛЕКАРЬ. ВЕЛЬЗЕВУЛ — ЛЕКАРЬ. ЛЕКАРСТВОМ ПИВО ДАНЪ. ПИВО СЬ КЪРАБАМА ЗАМОРЬСЬКАМА. А. ПУШКИНЪ СЬКАЗЪКА*. Итак, в замысле очередной сказки на дьявольский сюжет Вельзевул должен был выполнять роль лекаря, лечившего пивом с заморскими крабами. *ПУШКИНА А.С. РУНЫ. ВЫПИСАНЕ РУНЕ* — так характеризует Пушкин свои росчерки, именно как надписи, а не как рисунки. При толковании этой надписи как иносказательной, связанной с воспоминаниями об А. Колосовой, текст означает не замысел сказки, а приступ раскаяния.

Если мое предположение насчет Александры Колосовой в качестве Юлии Озерковой верно, то здесь мы имеем уже тайнопись второго порядка, то есть имя и фамилия объекта своих размышлений, принадлежность «ног», соотнесенность с Вельзевулом, пивотерапией и ведьмами с чертями — все это остается «за кадром», а в тексте дается псевдонимом и намеками, отчасти словесными, отчасти изобразительными. Таковой может быть в редких случаях манера тайнописи Пушкина.

Наконец, интересны и другие замыслы, начертанные в виде следа от пальца в стихотворении «Андрей Шенье». Здесь мы знакомимся с такими помыслами, как *МОЯ ДИАВОЛИАДА. СЬКАЗЪКА ПУШКИНЪ. ДЕМОН — (СТРА)ШНАЯ ТАЙНА. СЪКЪЗЪКЪ ПУШИНА*. Таким образом, по меньшей

мере 47 слов характеризуют те необычные замыслы или положения Пушкина, которые связаны с дьявольщиной и потому, конечно, не могли быть написаны явным шрифтом.

Разумеется, я не тешу себя иллюзиями о том, что мне удалось выявить все росчерки на рисунках Пушкина. Я обратил внимние всего лишь на 17 фрагментов, на которых тайно было начертано не менее 125 слов, многие из которых повторялись. Однако даже такой вид графики, как росчерк, показал, что в умелых руках он может таить и любовные признания, и горечь от несостоявшейся свадьбы, и технологию поэтической правки, и нескромное восхищение собственной творческой удачей, и любование языческой мифологией, и замыслы сказочной дьяволиады с демоном, и сравнение себя с Вельзевулом в качестве главного виновника разрыва отношений с неплохой женщиной.

Некоторой приятной неожиданностью для меня оказалось решение ряда задач прямо в первой же главе собственных исследований. Так, А.С. Пушкин знал слово РУНА, которое он использовал чаще во втором смысле, не как «отдельный знак руницы», но как «надпись рунами». Кроме того, он знал название докирилловского вида письма, и, к моему глубочайшему удовлетворению, оно у него называлось РУНИЦА. Более того, он знал название того жанра творчества, которому посвящено данное исследование; он имел название РИСУНОК РУНИЦЫ. Тем самым, удалось узнать, не только кто и когда его научил рунице («Юля Озеркова», то есть Александра Михайловна Колосова, конец 1818 — начало 1819 года), но и какую терминологию ему при этом передали. Таким образом, ряд ответов на вопросы уже получен.

Теперь, когда имеется подтверждение существования термина РУНИЦА и когда обнаружилось существование мне до сей поры неизвестного, но весьма понятного и вполне ожидаемого термина РИСУНОК РУНИЦЫ, оба они имеют полное право для вхождения в научный оборот.

СКЕЛЕТНЫЕ РИСУНКИ И РИСУНКИ ЖИВОТНЫХ

В данном разделе будут рассмотрены так называемые «скелетные» рисунки, то есть очень условные, схематичные изображения животных и людей, а также контурные рисунки животных; при этом больше всего Пушкин любил рисовать лошадей.

Еще раз процитирую насчет контурных рисунков С.В. Денисенко: *Максимально приближенными к знаку-иероглифу в пушкинской графике можно назвать изображения кошек, сидящих спиной к зрителю, и пушкинские «скелетные» рисунки лошадей и бесов, состоящие из нескольких соединенных между собой штрихов. Объект изображения здесь весьма условен, схематичен, но всегда узнаваем. В таких рисунках для Пушкина, повторим, важен был не сам объект, а его движение, поэтому вербальный эквивалент этим образам можно найти в глагольных формах* (ДЕН, с. 190). Так ли это, и действительно ли кроме движения самого объекта рисунка мы у Пушкина больше ничего не найдем? Но, с другой стороны, мы уже нашли на одном из них надпись БИБЛИОТЕКА ЛИЦЕЯ и теперь хотим убедиться в том, что на скелетных рисунках есть надписи. Однако, можно ли считать, что «скелетные рисунки» — это разновидность тайнописи? На этот вопрос и следует ответить в данном разделе. И при положительном ответе, разумеется, посмотреть, что же именно было написано таким необычным способом.

Скелетные рисунки лошадей

На одном из рисунков Пушкина представлено 2 контурных и 5 скелетных рисунков лошадей, а также один скелетный рисунок согнутого человека (ПД 1723, л. 76) (ДЕН, с. 221). Попробуем прочитать вначале, что изображено на обычных рисунках лошадей (рис. 60). Увы, ничего необычного: оба рисунка содержат одно и то же слово, начертанное руницей, и это слово **ЛОШАДЬ**. Хотя нового тут мало, все же можно констатировать, что сам рисунок является надписью; однако это довольно необычно, кажется лишенным логики, и взгляд ищет чего-то такого, что могло бы подтвердить наше предположение о письменном характере рисунка. Забегая вперед, могу сказать, что такое подтверждение как раз и находится на данной серии рисунков, но опишу я его не сразу.

Вызывает некоторое подозрение обилие точек перед второй контурной лошадью (на рисунке Пушкина она помещена слева в нижнем ряду). Увеличив изо-

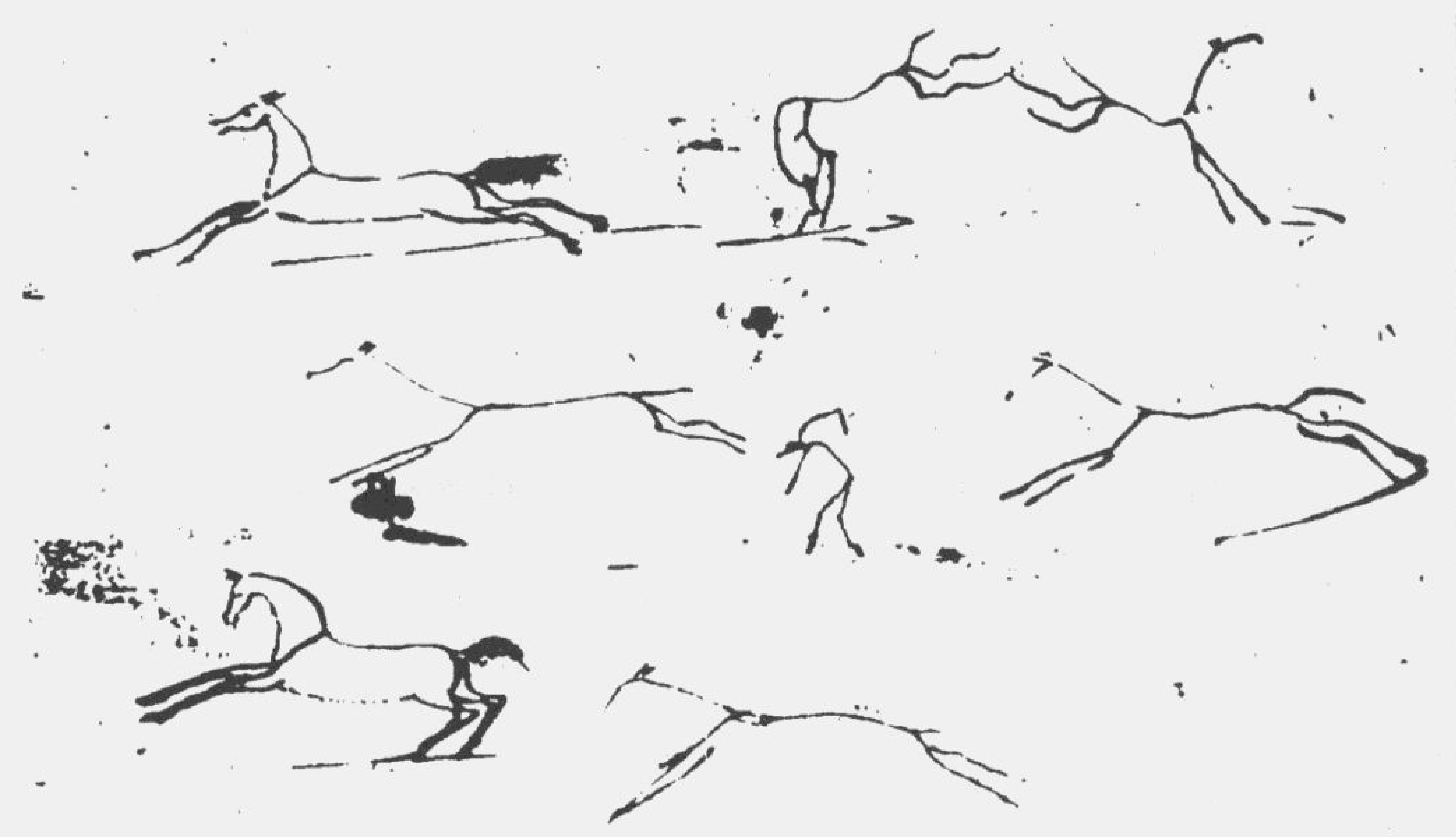


Рис. 59. Скелетные рисунки лошадей

бражение и поместив его с поворотом на 90° вправо, я пришел к выводу, что это текст. Первое слово, **ХРАМ**, начертано кириллицей и представляет собой лигатуру букв Х, Р и А, а также содержит под лигатурой букву М. Затем слева внизу находится два знака руницы, второй и третий из них слиты в лигатуру. Я читаю эту группу как **ВЪ ПОРУ**. Следующее слово набирается при повороте фрагмента текста снова на 90° вправо и при обращении цвета (этот фрагмент я поместил под изображением «точек»). Три знака в нем выполнены руницей, три — кириллицей. Это слово я читаю как **КЪМЪЛАНИЯ**, то есть *КАМЛАНИЯ*, но только это слово, для остальных обращения цветов не требуется, хотя второй поворот обязателен. Еще одно слово состоит из едва заметных знаков руницы, я читаю его **ЖЕГОША**. А три остальных слова я вычленяю из лигатур: слово **МУЖИ** наверху и слова **ЖИВОЙ ВОДКЪЙ** — внизу.

Так образуется полный текст, который я синтезирую так: **ХРАМ ВЪ ПОРУ КЪМЪЛАНИЯ. ЖЕГОША МУЖИ ЖИВОЙ ВОДКЪЙ**. Это означает: *ХРАМ В ПОРУ КАМЛАНИЯ. СЖИГАЯ МУЖЧИН ЖИВОЙ ВОДКОЙ*. Перед нами — пример остроумной пародии Пушкина на церковные штампы: вместо слов ХРАМ В ПОРУ МОЛЕНИЯ Пушкин ставит слова ХРАМ В ПОРУ КАМЛАНИЯ (как известно, камлают шаманы, а вовсе не православные священники, и такая оценка их деятельности была бы им весьма обидной), далее идет стилизация под церковнославянский язык (ЖЕГОША), затем следует каламбур о СЖИГАНИИ ВОДОЙ, однако ВОДА заменена на ВОДКУ. Но вместо людей действующими лицами сцены оказываются лошади, что лишь усиливает язвительную насмешку.

В целом же данное высказывание носит мощный антиклерикальный характер, характеризуя храмовую повседневность как элементарную пьянку, но на принятом в православном богослужении церковнославянском языке. Смысл высказывания — церковь спаивает своих служителей «живой водкой», как бы

приносит их в жертву, и в том заключается неоязыческое святотатство церкви, ее шаманская деятельность, ее камлание. Разумеется, в ту пору писать открытым текстом подобные фразы было крайне опасно; к неблагонадежности Пушкина в политическом отношении добавилось бы еще и богохульство.

Продолжим, однако, рассмотрение остальных лошадей. Так, два скелетных рисунка лошади справа в верхней строке могут быть разложены на знаки руницы слова **ВЕЛИКЪЯ** (для этого первое изображение лошади следует перевернуть на 180°) **СЬКАКОВАЯ ЛОШАДЬ**. На правой лошади можно выявить только знаки от слова **ЛОШАДЬ**. Далее я помещаю как бы кляксу, повернув ее на 90° вправо, и тогда читается слово **РУНЪ**, то есть *РУНА*, что означает НАДПИСИ. Парой абзацев выше я обещал предоставить доказательства того, что надписи на скелетных рисунках и точечных кляксах на самом деле существуют. Теперь я привожу эти доказательства, сделанные рукой Пушкина, которые подтверждают, что на этих рисунках и точечных «кляксах» существуют надписи. На лошади, несущейся в нижней строке пушкинского рисунка справа, можно прочитать надпись **ПОВОРОТЕЦЬ**, то есть *ПОВОРОТЕЦ*.

Что же касается двух лошадей средней строки, то на левой из них начертано **ЛОШАДЬ**, а на правой — *ЛОШАДЕЦЬ*. Наконец, на согнувшемся и идущем в согбенной позе человеке можно прочитать текст: **СЕ ТОПАЛЬ**, то есть *ЭТО — (ТОТ, КТО) ТОПАЕТ (ПЕШКОМ)*. Таким образом, мои предположения о том, что на скелетных рисунках зашифрована письменная информация, странным образом подтвердились. Только зачем Пушкину понадобилась такая скелетная техника подачи информации, пока выяснить не удалось.

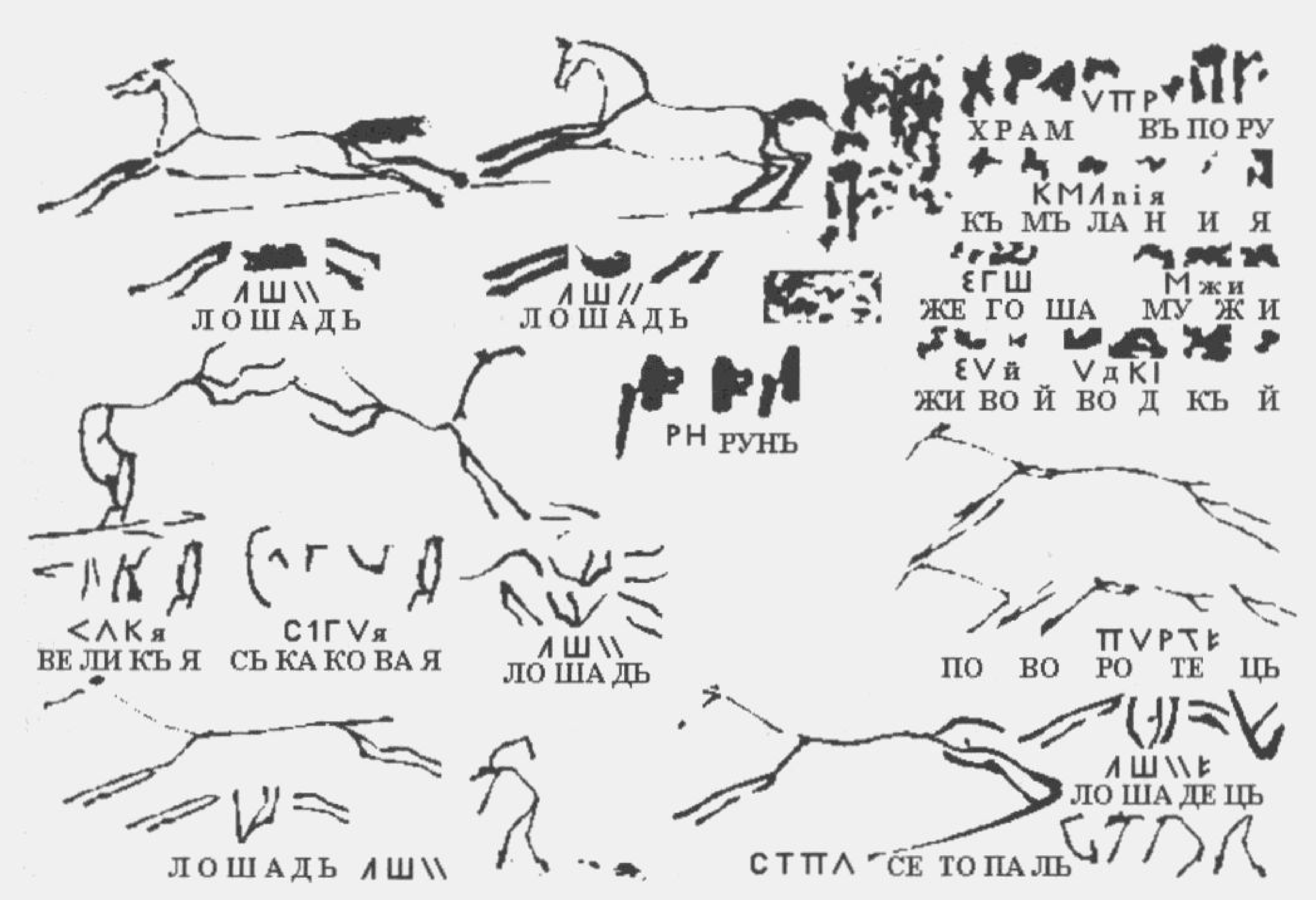


Рис. 60. Мое чтение скелетных и контурных рисунков лошадей

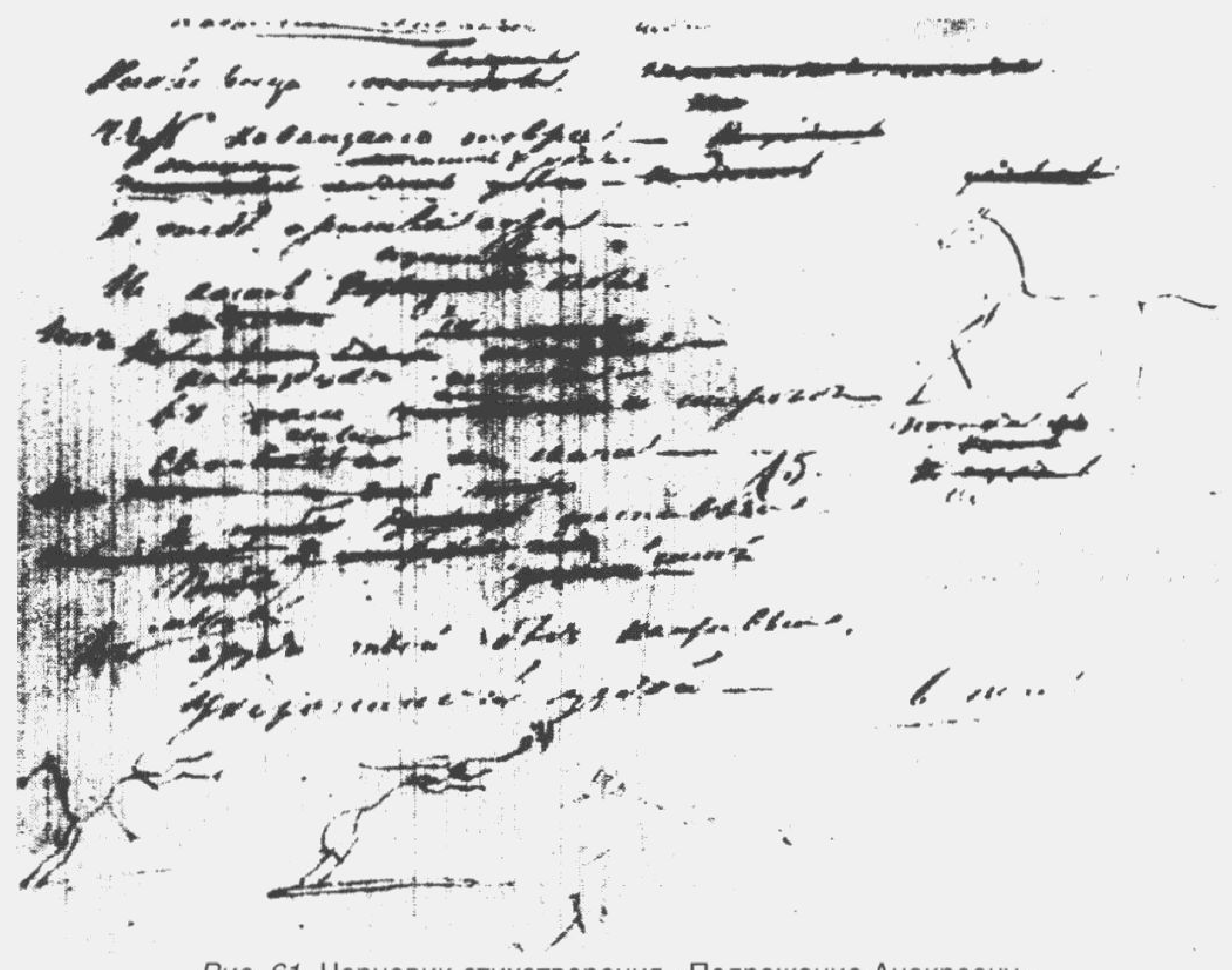


Рис. 61. Черновик стихотворения «Подражание Анакреону»

Черновик стихотворения «Подражание Анакреону»

Мы уже рассматривали одно из скелетных изображений лошади на этом фрагменте (ПД 838, л. 16) (ДЕН, с. 179) — ту самую, которая помещена справа вверху, и помним, что там было начертано БИБЛИОТЕКА ЛИЦЕЯ. Теперь рассмотрим два скелетных изображения внизу.

Слева от лягающегося коня можно прочесть знак руницы ПЕ, а на его груди — знаки РУ и НЪ, что образует слово **ПЕРУНЪ** (рис. 62). Далее по крупу коня можно прочитать буквы СТИ, а перекрестие задних ног — как Х, что образует слово **СТИХ**. Голова и шея коня, его передние ноги, его грудина — это слово **ГОДЕНЪ**. Изображение справа я не могу разумно атрибутировать, хотя могу прочитать. Вершины ног и сами ноги образуют слоги слова **ВЫНУДИ**. Задняя часть существа, место соединения двух линий в одну и примыкающий знак справа образуют слово **СЬТИХ**, то есть *СТИХ*. Далее я читаю все знаки подряд, двигаясь снизу вверх и слева направо, что дает еще два слова **СЬТЪРОЙ ДЕСЬЛАВАНИТЬ**. Переставив слово ПЕРУН на нужное место по смыслу, получаем текст **СТИХ ГОДЕНЪ. ПЕРУНЪ, ВЫНУДИ СЬТИХ СЬТЪРОЙ ДЕСЬЛАВАНИТЬ**, то есть *СТИХ ГОДЕН. ПЕРУН, ВЫНУДИ СТИХ СТРОЙ ДЕСЛАВЯНИТЬ*. Тем самым, скелетная лошадка у Пушкина имела тот же смысл, что и птичка — пометить годность стиха к публикации после правки. Однако Пушкин настолько привык к славянскому строю своих стихов, что обращается

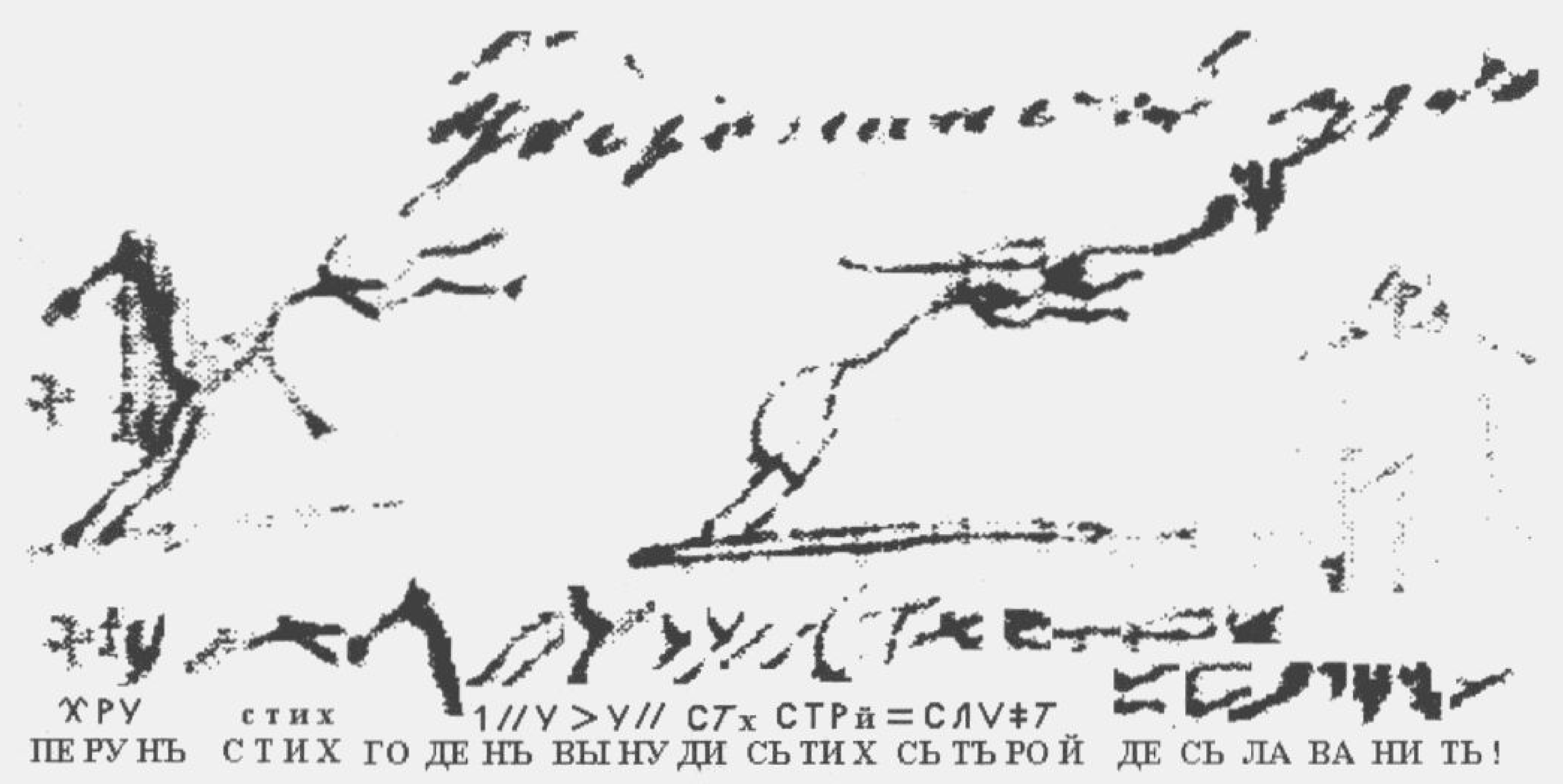


Рис. 62. Мое чтение скелетных изображений на черновике стихотворения

к Перуну с мольбой о деславянизации своей поэзии, по крайней мере при подражании Анакреону. Разумеется, Пушкин не верит в Перуна как язычник, его обращение к нему — не более чем романтическая игра, однако в рисунках для себя Пушкин мог ее себе позволить.

Скелетный рисунок лошадей

О самих объектах скелетного рисунка лошадей, относящихся к листу 62 материала ПД 838, пушкиноведы в рамках цитированной книги ничего не говорят (ДЕН, с. 190). Изображена сцена «любви» лошадей, справа нарисован, видимо, бык, ниже — две лошади. Можно предположить, что и здесь начертано что-то вроде слов ЛОШАДЬ или СМОТРЕЛ. При этом сцену любви я отложу на более позднее рассмотрение.

Сначала я прочитаю надпись на изображении быка (рис. 64). Крупными знаками наверху начертано слово **СЬТИХ**, мелкими — **ПУШКИНА, РУСЬ**, росчерком за задними ногами быка — **Я ВНОВЬ**. На скачащей лошади внизу можно найти знаки двух слов: **ПЪЧАТЬ КЪЛАДИ**. А на стоящей и обернувшейся назад лошади читаются слова **ПЪЧАТЬ ВЫТЕРЪ**. Полный текст этих двух изображений будет таким: **СТИХ ПУШКИНА, РУСЬ. Я ВНОВЬ. ПЕЪЧАТЬ КЛАДИ. ПЪЧАТЬ ВЫТЕРЪ**, что означает: *СТИХ ПУШКИНА, РУСЬ. Я ВНОВЬ. ПЕЧАТЬ КЛАДИ. ПЕЧАТЬ ВЫТЕР*. Иными словами, ПЕЧАТЬ — это подтверждение готовности текста к публикации, это знак окончания работы над ним. Таков смысл лошади. Однако, поскольку вторая, стоящая лошадь означает ПЕЧАТЬ ВЫТЕР, то этот второй символ отменяет первый, подобно тому как в музыке знак бекара отменяет ранее поставленные знаки диезов и бемолей.

Примечательно, что еще один сюжет вынесен у пушкиноведов (правда, без комментариев) в отдельный рисунок «Сцены любви» лошадей и бесов (ПД 834, л. 36) (ДЕН, с. 218). Поскольку на нем изображение дано крупнее и четче, я для работы привожу именно его (рис. 65). Здесь выявляется целый афоризм.

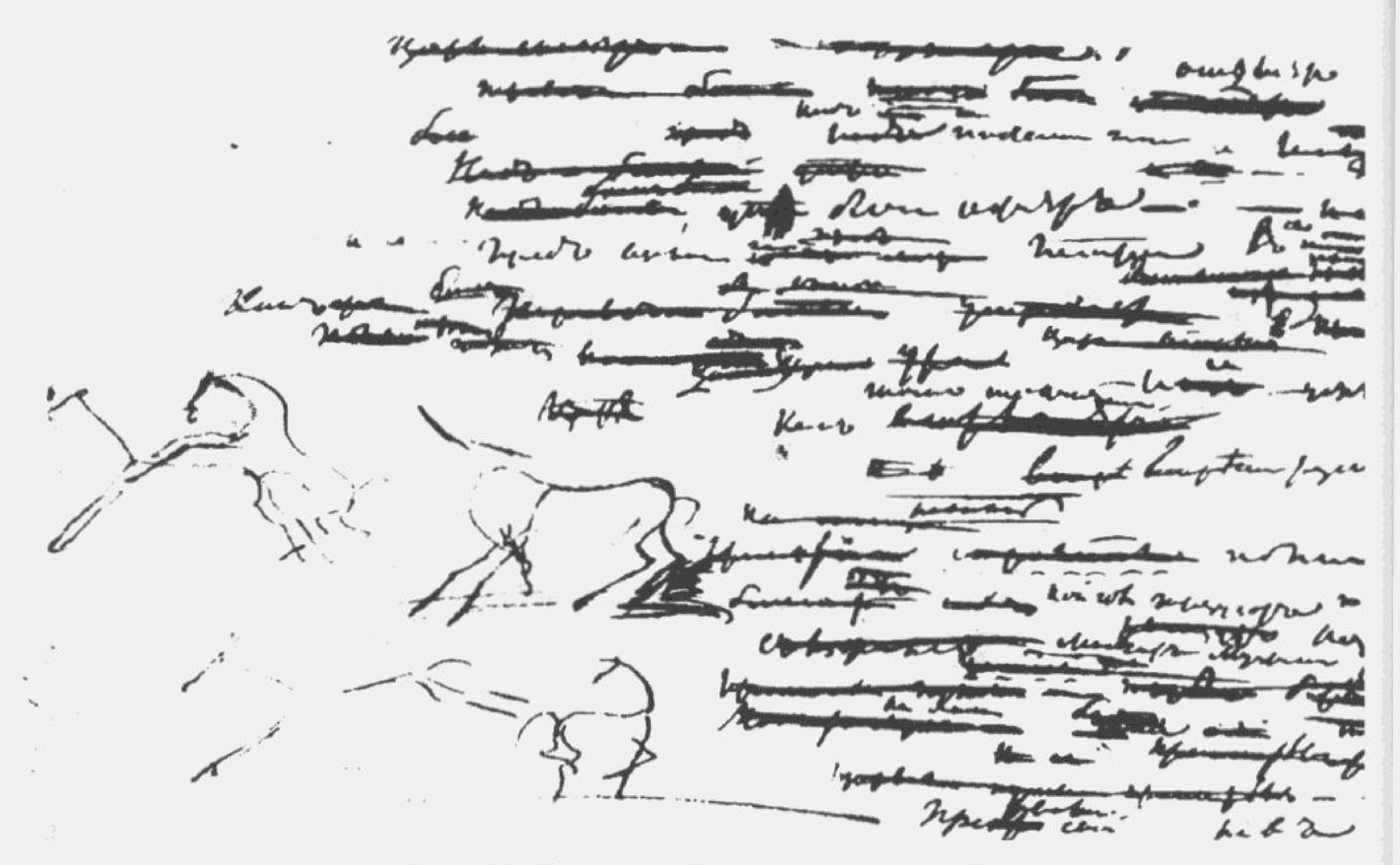


Рис. 63. Скелетный рисунок лошадей

Я читаю: морду и ухо с шеей кобылицы, ее ноги, что образует выражение **НЕ ГАДЬ** (рис. 66). Далее читается верх шеи коня, его ноги и линия пересечения его ноги со спиной кобылицы, что образует слово **ЛЮДЯМЪ**. Затем огромная линия спины коня (я ее подсократил при воспроизведении в виде знака руницы) и очень маленький знак в начале задней ноги, эти графические элементы конструируют слово **ЗЕЛО**. Седловина между линией спины и основанием хвоста читается дважды, как ЧА, и как ТО, а хвост — как знак СЬ, что образует слово **ЧАСЬТО**. Затем читается совокупность знаков правее живота, а также внизу ног, что дает два слова, **ЛЮДИ ЗАЛУПЯТ**. На данном скелетном рисунке выявляются также мелкие детали, например, под мордой коня, между его ухом и основанием шеи, а также между торсом и передней ногой. Расположив эти детали в соответствующей последовательности и с нужным разворотом, получаем слова **ПУШКИН-БОГЪ**, гда фамилия поэта написана кириллицей. Синтезируя, получаем полное изречение с подписью из 9 слов: **НЕ ГАДЬ ЛЮДЯМЪ ЗЕЛО ЧАСЬТО: ЛЮДИ ЗАЛУПЯТ. ПУШКИН-БОГЪ**. Или, в современной орфографии, *НЕ ГАДЬ ЛЮДЯМ ОЧЕНЬ ЧАСТО: ЛЮДИ ЗАЛУПЯТ. ПУШКИН-БОГ*.

Афоризм, действительно, очень интересен, хотя в те дни и нецензурен, поскольку слово ЗАЛУПЯТ, помимо основного смысла от глагола ЛУПИТЬ, то есть СИЛЬНО БИТЬ, имеет еще и второй смысл, связанный с названием детородного мужского органа от глагола ЗАЛУПЛЯТЬ. И данное выражение как раз и иллюстрируется «сценой любви» лошадей, которую можно понимать в негативном духе бранной лексики: не как ласку, но как наказание за частые неблаговидные поступки, что в наши дни передается словом на грани цензурного ПОИМЕТЬ. А Пушкин в данном случае сам себя судит за то, что иногда и не-

СЬТИХ

ПУШКИНА, РУСЬ

Я ВНОВЬ

ПЬ ЧА ТЬ

ПЬ ЧА ТЬ КЪ ЛА ДИ

ВЫ ТЕ РЬ

Рис. 64. Мое чтение скелетных рисунков лошадей и быка

вольно делал людям зло; но не то плохо, что делал зло, а то, что при этом нажил много врагов, которые его за это накажут. Он всё понимает, все предвидит, сам себя осуждает, и в этом смысле подобен богу.

Можно попытаться прочитать и другую надпись, связанную уже со сценой «любви» у бесов, заранее предположив, что и тут речь идет о каком-то афоризме (рис. 67). Чтение я начинаю сверху, с головы чертовки с рожками, где вычитывается слово **ВЕРЪТЕПЪ**. Далее читается шея, вырост на плече и полукруг, образованный рукой и грудью, как **ВЬ ТЕБЕ**. Затем при повороте на 180° читается союз **ДА**, начертанный кириллицей в виде рук чертовки. Далее следует крестовина в качестве кисти беса, рука и часть плеча и нога с торчащим органом, что образует слово **КТО-ТО**. Нижняя часть рук беса, спина чертовки, прямолинейный крюк на перекрестии рук и вторая, тощая рука представляют

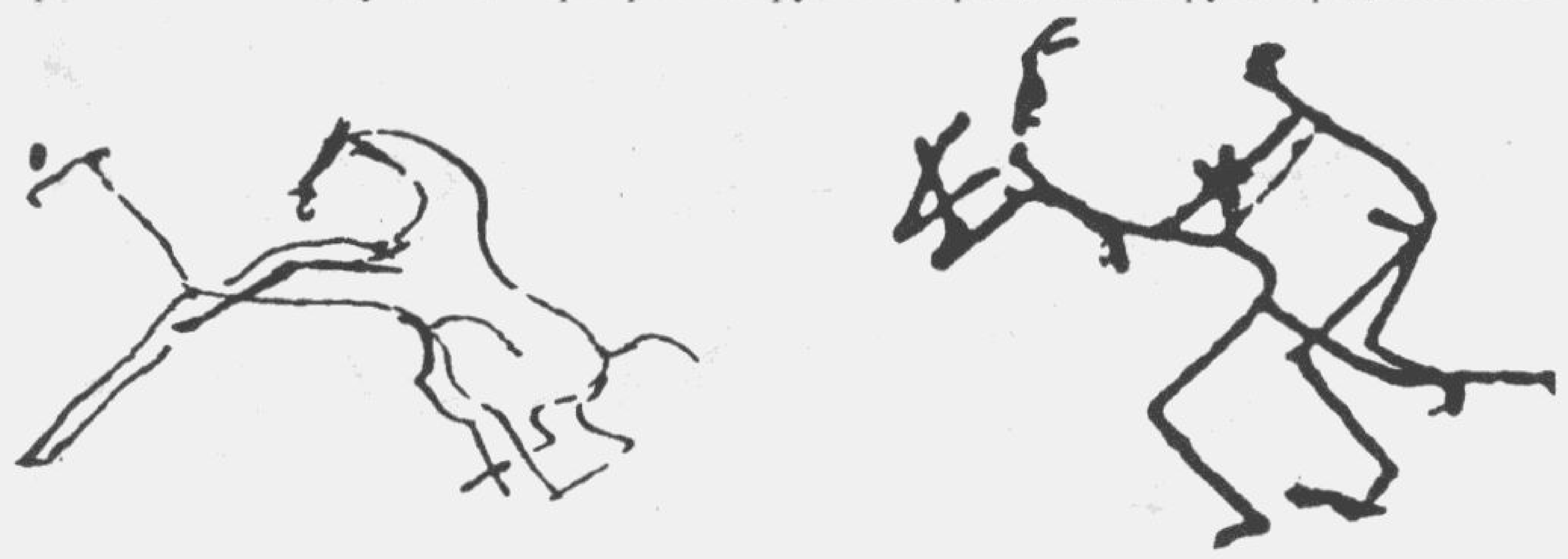


Рис. 65. «Сцены любви» лошадей и бесов

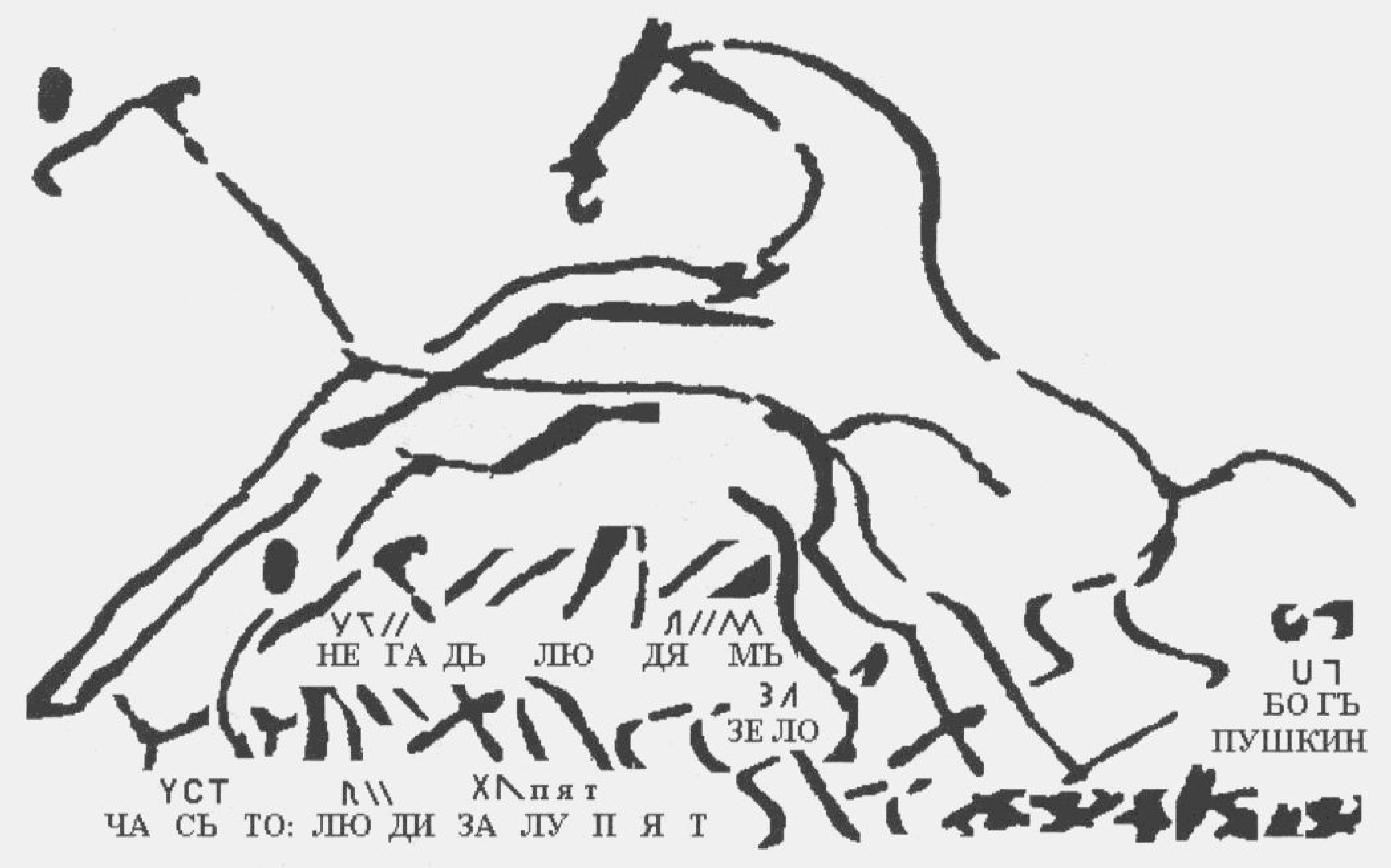


Рис. 66. Мое чтение сцен любви

собой знаки слова **ВЕЛИКИЙ**. Ближняя нога беса вместе с органом и пресечение ноги беса и чертовки образуют слово **КЪТО**. Далее я беру в качестве знаков изгиб ступни чертовки, колено беса, параллельный участок ног чертовки и беса, ступню беса, его второе колено, рисунок ног беса и чертовки в виде зеркального Л и, наконец, параллельные стопы чертовки и беса. Так образуются слова **ВЫВЕДЕТЪ ВЬ ЛЮДИ**.

Теперь можно синтезировать весь текст из 11 слов. Он таков: **ВЕРТЕПЪ ВЬ ТЕБЕ, ДА КТО-ТО ВЕЛИКИЙ, КТО ВЫВЕДЕТЪ ВЬ ЛЮДИ**. Иными словами, в современной орфографии *ВЕРТЕП В ТЕБЕ, ДА КТО-ТО ВЕЛИКИЙ, КТО ВЫВЕДЕТ В ЛЮДИ*. В данном случае персонажем рисунка, к которому относится данное высказывание Пушкина будет, видимо, бес, одержимый плот-



Рис. 67. Мое чтение скелетного рисунка сцены «любви» у бесов

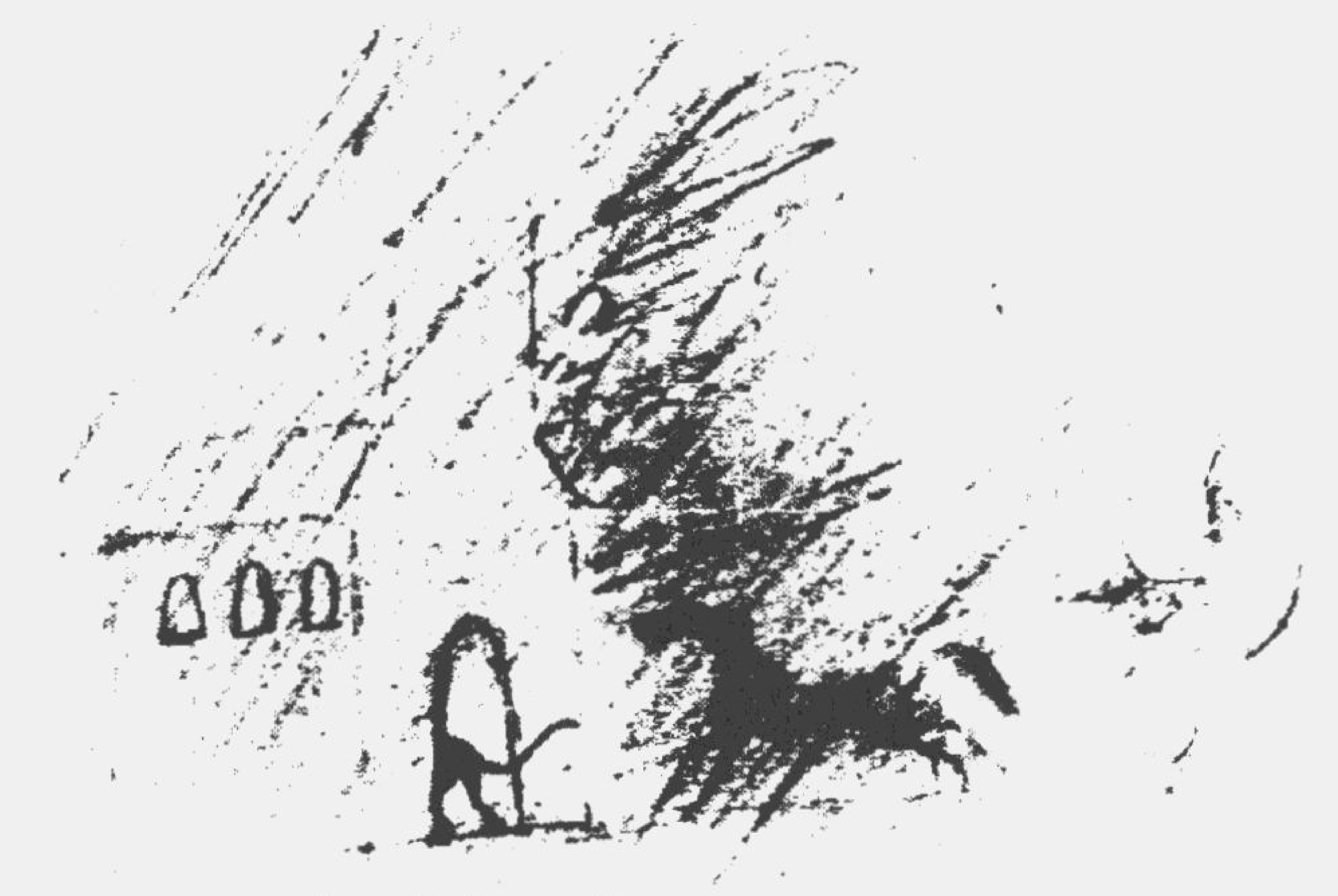


Рис. 68. Рисунок Пушкина на отдельном листе

скими влечениями. Сами его страсти и есть «вертеп в нем», врожденное низменное, животное начало. А тот великий, кто живет в каждом из нас, на рисунке не показан.

Полагаю, что данная сентенция автобиографична: любвеобильный Пушкин, разгорающийся при встрече с каждой новой женщиной, вероятно, испытывал определенный дискомфорт от этого своего «вертепа»; и если ему удавалось выйти из сложной ситуации за счет разумного поведения, он, вероятно, считал, что его спас кто-то великий, кто помещался в глубине его души. Об этом он и составил маленькое повествование, облачив его в форму любовной погони беса за чертовкой.

Рисунки Пушкина на отдельном листе

Серия карандашных рисунков помещена Пушкиным на отдельном листе бумаги (ПД 1729, л. 1 об.) (ДЕН, с. 155). Исследователи всказывают предположение, что все они — копии с иллюстраций к романтическим балладам, в частности к балладам Саути «Суд Божий над епископом» («God's judgment on a bishop») (ДЕН, с. 152), однако самого этого текста Саути им обнаружить не удалось. Не вполне им понятно и то, кто оставил надпись «Рисовал Пушкин у меня в Ц. Селе 1831 года». Хотя изображенная на нем лошадь не является скелетной, но и деталей, обычно сопровождающих контурные рисунки, на ней различить не удается, это скорее силуэт. А наличие штриховки (которая тут не самоцель, почему я не стал рассматривать данное изображение в разделе росчерков) показывает, что речь идет о чем-то демоническом. И действительно, из двери здания торчит хвост беса. За ним туда же направляется лошадь.

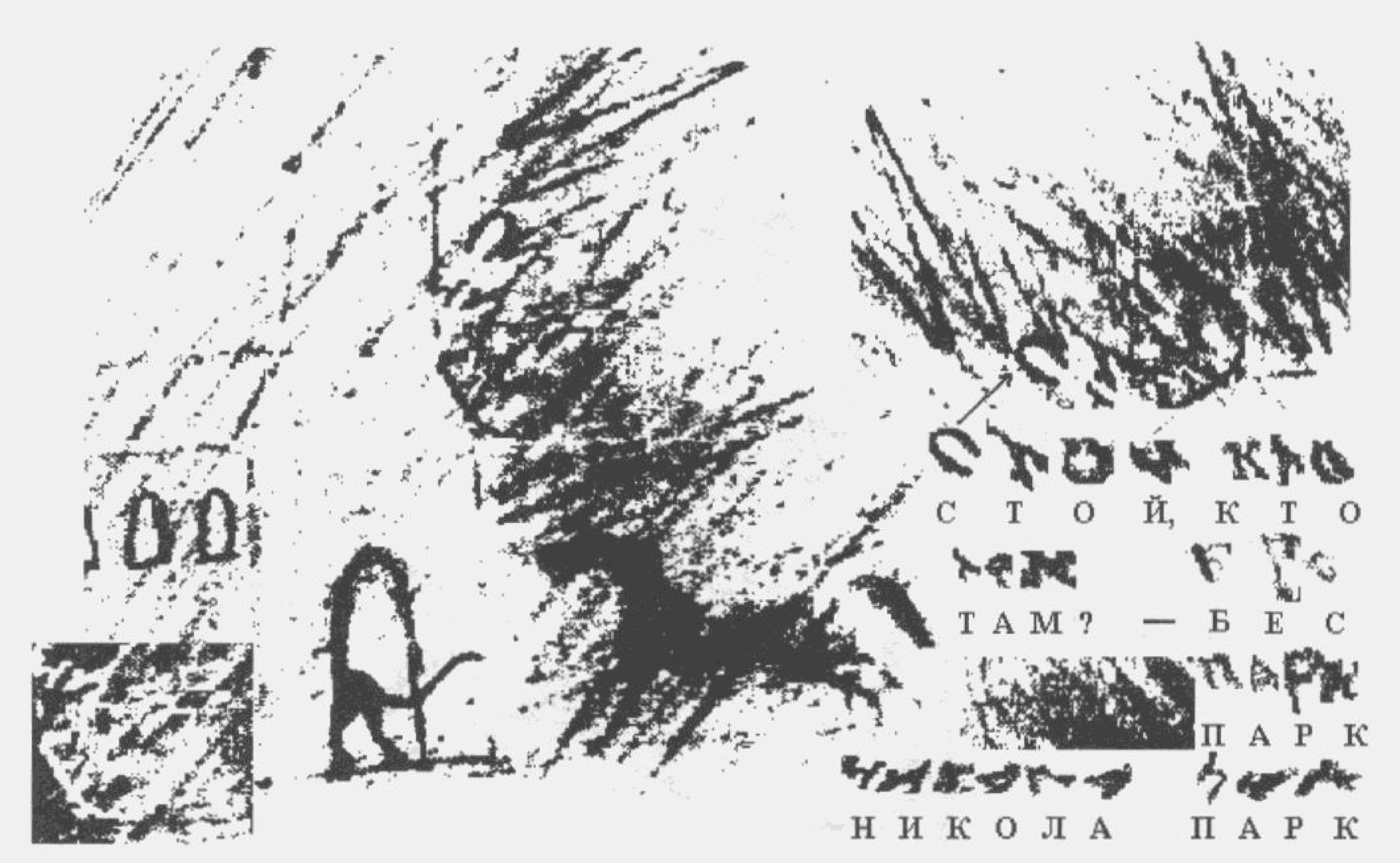


Рис. 69. Мое чтение росчерков вокруг коня

В росчерках вокруг здания содержится ряд букв кириллицы. Если эту штриховку повернуть на 90° вправо, как показано на рис. 69, можно будет прочитать фразу, начиная с буквы С, отмеченной стрелочкой. Хотя многие буквы повторяются, а последнее слово вообще едва намечено, можно прочитать текст **СТОЙ, КТО ТАМ? — БЕС**, а выделив другой фрагмент без поворота и обратив цвета (на рис. 69 слева), получаем, используя обращенные и необращенные в цвете буквы, слова **НИКОЛА** и **ПАРК**. Слово ПАРК дублирутся также вертикальным начертанием светлым по темному в самой правой части штриховки. Я не показал также дублирование слова НИКОЛА на надписи прямо перед конем.

Итак, насколько я понимаю, здесь обозначено место действия (ПАРК, НИКОЛЬСКИЙ ХРАМ) и само действие (оклик бегущего и констатация прихода беса в храм). Такую подпись, встроенную в сам рисунок, мог сделать только А.С. Пушкин, так что это его автограф. Если вспомнить, что в предыдущем рисун-



Рис. 70. Бегущий конь и мое чтение надписей

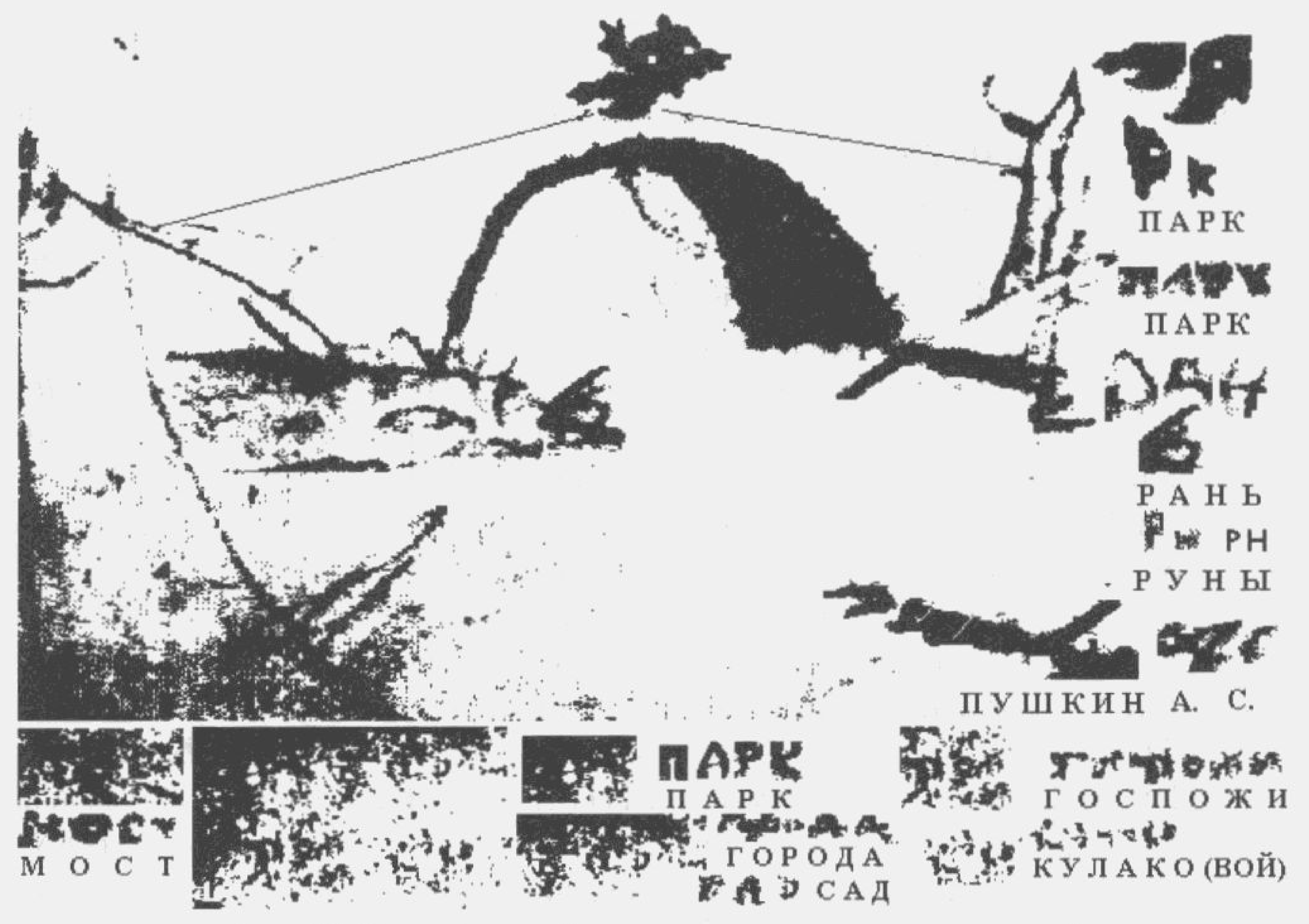


Рис. 71. Конь, бегущий по мосту, и мое чтение надписей

ке Пушкин осуждал беса, который возбуждает в нем вертеп, то, скорее всего, бес — это аллегория женщины, вошедшей в Никольский храм, а лошадь — это сам поэт, последовавший в храм за ней. И ему чудится, что его окликают: СТОЙ, КТО ТАМ? И он как честный человек вынужден сознаться: не Пушкин, но БЕС.

Еще один конь изображен на том же листе рядом и тоже покрыт штрихами (ДЕН, с. 155). Я копирую его дважды, чтобы на левом изображении увидеть контур лошади (возможно, с седоком), а на правом — надписи на пространстве между лошадью и землей. На рис. 70 есть знаки как бы на лице всадника и на его боку; организовав эти буквы в последовательность, получаем слово **ПАРК**. На правом изображении видны знаки в пространстве между низом лошади и землей; этот рисунок, повернутый на 90° влево и обращенный в цвете, я помещаю справа. Там можно выделить буквы слова **ПАРКЪМЪ**, то есть *ПАРКОМ*. На пространстве между головой лошади и землей можно выделить буквы, организуемые в слова **КОНЬ ЖИВОЙ СКАКАЛЪ**. Тем самым, целый текст звучит так: **ПАРК. ПАРКОМЪ КОНЬ ЖИВОЙ СКАКАЛЪ**, то есть *ПАРК. ПАРКОМ КОНЬ ЖИВОЙ СКАКАЛ*. Здесь можно видеть связь с предыдущим рисунком, где действие тоже происходило в парке. «Живой конь», или, возможно, глядя на рисунок, «живой жеребец» — это осуждение поэтом самого себя. Возможно, в парке сидело много хорошеньких женщин.

Третий конь, бегущий по мосту (рис. 71), изображен Пушкиным на лицевой стороне листа 1 ПД 1729. Намечена арка горбатого моста, кусты на переднем плане, дерево на противоположной стороне реки. Надписи можно узреть как в

скачущем коне, так и в кустах на ближнем берегу, и в очертаниях линии противоположного берега.

Первую надпись читаю на фигурке лошади; вероятно, сознательно на ней изображено слово **ПАРК**. Это же слово читается на линии кустов слева, тогда как справа торчащими стволами кустиков обозначено слово **РАНЬ**. Кусты преднего плана содержат слева два знака РН, то есть **РУНЫ**, тогда как справа — две буквы **А.С**. Слово **ПУШКИН** можно прочитать с большим трудом в линии противоположного берега, перевернув ее на 180°.

Так что и здесь мы имеем близкий к двум предыдущим текст: *ПАРК. РАНЬ. НАДПИСИ. А.С. ПУШКИН*. Такое чтение меня вполне удовлетворило, когда я его произвел впервые и когда еще не предполагал, что КОНЬ — это аллегория самого поэта. Позже, когда данный текст «отлежался», он мне показался каким-то странным, бессодержательным — что хотел сказать поэт словом РАНЬ? Я снова взглянул на рисунок в книге на с. 157 и тут обнаружил, что слева наклонно изображена какая-то растительность, не то дерево, не то куст, но буквенный смысл этого предмета не оставляет сомнения: перед нами — буква Б. Тем самым слово РАНЬ тут же предстает в новом обличии, теперь это **БРАНЬ**. Но не в смысле РУГАНЬ, а в старинном смысле БИТВА, ПОЕДИНОК. Но с кем можно было вести жеребцу баталию в живописном уголке парка, рядом с водой, В КУСТАХ? Тут можно только строить разные версии. Кроме того, повторный осмотр рисунка позволил выявить в глади воды очень слабые, едва заметные линии каких-то надписей, которые в силу их малости и слабости начертаний не могли быть прочтены визуально. Однако современная техника позволяет сильно повысить контрастность. Результаты повторного сканирования я поместил под рисунком. Действительно, тут выявились новые надписи: под мостом — слово **МОСТ**, под кустом — слова **ПАРК ГОРОДА, САД ГОСПОЖИ КУЛАКО(ВОЙ)** (последнее слово читается неуверенно). Иными словами, перед нами не фантазия Пушкина (в чем нас пытаются уверить пушкиноведы, поместив прямо под этим рисунком Пушкина литографию из книги «Баллады и повести В.А. Жуковского» 1831 года, где также изображен конь, бегущий через мост, ДЕН, с. 157), а документальная зарисовка. Последнее слово не может считаться прочитанным точно, ибо я следовал нормальному расположению букв, а низ первой буквы К образовывал явно читаемую букву М. Я это пишу к тому, что среди окружения Пушкина женщин с такой фамилией не было. Но если последнее слово читать по слогам справа налево, то первый слог можно принять и за КО, и за ХО, а вместо КУ можно прочитать и МУ, тогда как верхнюю часть над М принять за Т. Тогда получится ХОМУТ(ОВОЙ). Анна Григорьевна Хомутова (1784–1856) была сестрой Михаила Григорьевича Хомутова, с которым Пушкин был знаком по лицею, где, по словам Пушкина, Хомутов нередко был его ментором. Хомутовы жили в Москве и, скорее всего, рядом с домом имели сад.

Вероятно, все три рисунка иллюстрируют одно событие, где действие происходит в городском парке Москвы, вблизи Никольского храма и сада Хомутовых. Главным действующим лицом там оказывается жеребец, то есть сам поэт, боровшийся, как мог, с бесовским искушением.

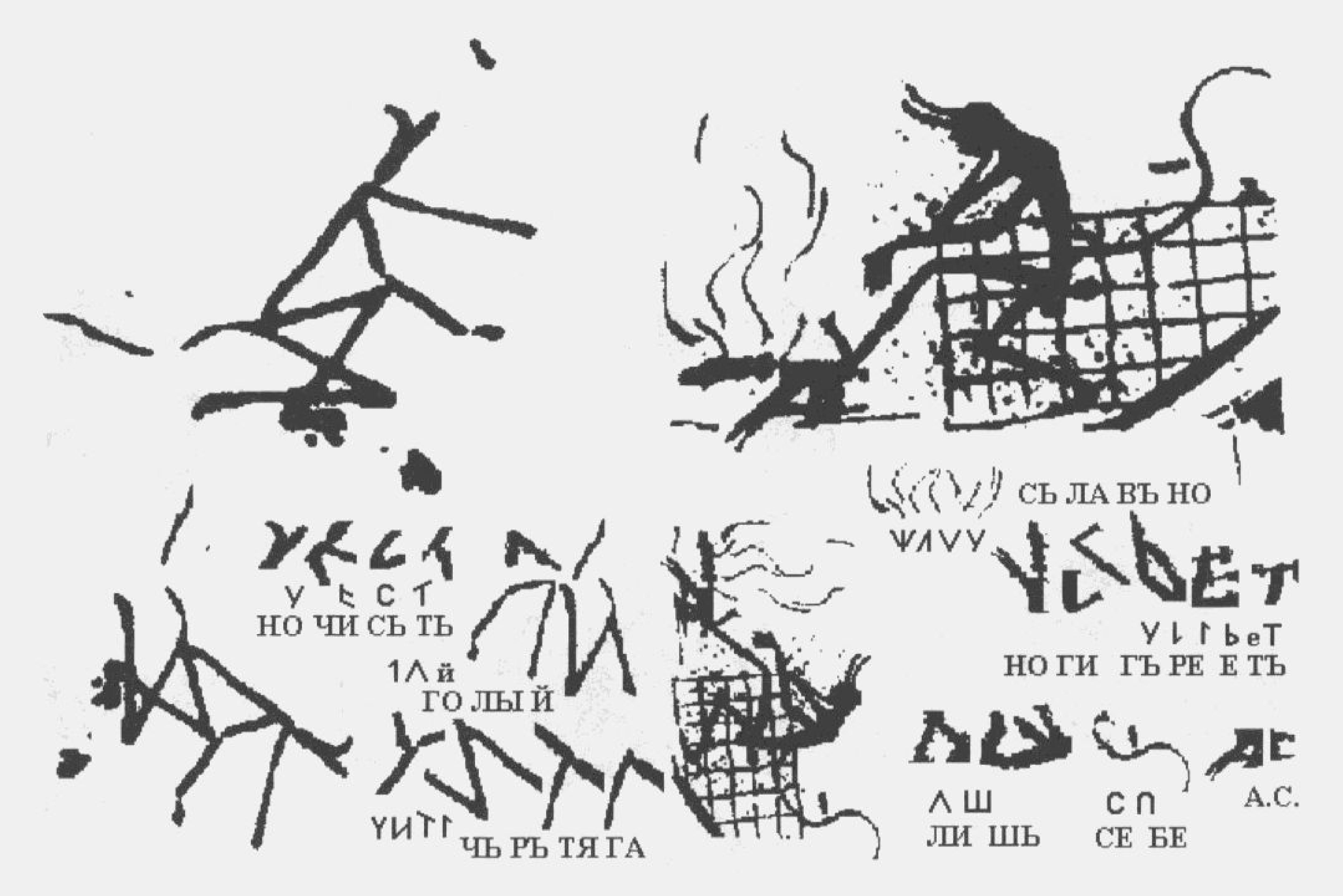


Рис. 72. Два изображения черта и мое чтение надписей

«Адские рисунки»

Пушкин любил изображать чертей и ведьм. С.В. Денисенко замечает по этому поводу: *В разные годы в рукописях Пушкина появляются изображения чертей и ведьм — сюжетов, традиционных для того времени. Характерным примером французской карикатуры конца XVIII — начала XIX в. может служить собрание гравюр ле Пуатевена «Les diableries erotiques», всевозможные весьма популярные... В них адские силы выходят из ада, чтобы насадить в человеческом роде похоть, разврат и сладострастие... В безудержных плясках и полетах они совокупляются с женщинами, а над всем этим главенствует сатана... «Адские рисунки» Пушкина, конечно, более целомудренны, однако и они производили и производят сильное впечатление* (ДЕН, с. 214).

Действительно, на одном из листов (рис. 72) мы видим, с одной стороны, черта, присевшего на корточки на одно колено, а с другой — черта, сующего ногу в костер (ПД 834, л. 42 об. и ПД 831, л. 50 об.) (ДЕН, с. 132). Для чтения необходимо повернуть оба рисунка на 90° вправо. Если же не поворачивать левый рисунок, то голову, плечи, линию спины и ближней ноги, а также пересечение колена с рукой можно прочитать как **НО ЧИСЬТЪ**, то есть *НО ЧИСТ*. Иными словами, перед нами НЕЧИСТЬ, однако Пушкин обыгрывает это слово, заявляя, что черт ТАКИ ЧИСТ.

Повернув рисунок, можно прочитать ступню и голень ближней ноги, руки, пересечение ног и хвост как слово **ГОЛЫЙ**. Другое слово образуется пересечением ног и рук, линиями ноги и спины, руки и спины, руки и головы,



Рис. 73. Еще один «адский рисунок» Пушкина и мое чтение надписей

слово **ЧЬРЪТЯГА**, то есть *ЧЕРТЯГА*. Итак, полная надпись гласит: *НО ЧИСТ ГОЛЫЙ ЧЕРТЯГА.*

На другом рисунке (рис. 72) изображен черт перед костром. С.В. Денисенко полагает, что «*задумавшийся чертик сидит у огня, над ним витает женский образ*» (ДЕН, с. 215). Задумчивости я тут не вижу, а женский образ при большом воображении можно узреть в языках пламени, да и то не женщину целиком, а лишь ее ягодицы. Однако, на мой взгляд, сполохи огня образуют слово **СЬЛАВЪНО**, затем при повороте рисунка на 90° дрова и ступни ног черта образуют слово **НОГИ**, а голень, рука и два сочетания колена с сетью могут быть прочитаны как **ГЪРЕЕТЪ**. Вторая нога, общий рисунок конечностей и хвост читаются как **ЛИШЬ СЕБЕ**. Наконец, дрова без поворота высвечивают инициалы Пушкина, **А.С**. Так что тут полный текст может быть составлен как *СЛАВНО ГРЕЕТ НОГИ ЛИШЬ СЕБЕ. А.С.*

Сначала я полагал, что, вероятно, перед нами тоже какой-то не очень развитый сюжет для рассказа Пушкина, который он еще не обдумал в деталях. Никакого разгула похоти, разврата и сладострастия я в этих рисунках не усматриваю. Напротив, черти тут показаны в каких-то бытовых, очень прозаических сюжетах, где они вовсе не исчадия ада, а некие жертвы людской молвы. Но, с другой стороны, вполне может быть, учитывая сюжеты с конем, что под БЕСОМ или ЧЕРТОМ Пушкин имел в виду свои сексуальные желания и остался собою доволен — и что он, НЕЧИСТЫЙ, ЧИСТ, и что он ГРЕЕТ НОГИ лишь себе, а не очередной даме. Это — и изобразительная, и тайнописная ал-

легория его победы над собой. Как известно, победа над собственными страстными желаниями — самая трудная из всех существующих.

Еще на одном «адском» рисунке Пушкина (рис. 73) из той же серии и начерченном на том же листе бумаги видно, что речь идет о каком-то висельнике, у ног которого спокойно отдыхают черти. Об этом сюжете С.В. Денисенко отзывается эмоциональнее: *Более страшен другой рисунок на ту же тему(ПД 831, л. 42 об.): почти такой же чертик сидит, но другой раздувает огонь под повешенным. Рядом — бесовские пляски...* (ДЕН, с. 216). И тут я тоже никаких «бесовских плясок» не вижу, а у повешенного странным образом отсутствует голова, которая почему-то витает рядом, чуть правее. Так что кто его знает, этого черта, может быть, он просто хочет согреть окоченевший труп?

Для чтения я выбираю левую часть облачка, на котором правее буквы К находится как бы буква С, которая может быть прочитана и как слогоой знак **СЕ**. Затем я читаю слоговой знак КЪ слева и знаки НЕ и ЦЬ справа, получив выражение **СЕ КЪНЕЦЬ**. Правее находится перевернутый на 180° знак ПО, левее — так же перевернутая буква Э, нижняя часть которой образует знак ТА. Так что «облачко» содержит фразу **СЕ — КЪНЕЦЬ ПОЭТА**, то есть *ЭТО — КОНЧИНА ПОЭТА*. Полагаю, что перед нами находится название данной изобразительной композиции.

А далее поясняются персонажи. Так, две руки летящей женщины и грудь между ними читается как буква М, а ее фрагмент — как буква У. Верх ее ягодицы, выступ на теле повешенного и низ бедра женщины, а также рука и тело повешенного образуют слово **МУЗА**. Следовательно, летящая женщина — это *МУЗА*. У черта слева я читаю рожки, левую руку на фоне ограды (справа) и ногу, что образует слово **ЧЕРЪТИ**. Над чертом справа витают знаки ЛЕ и СЪ, а рожки можно прочитать как НЫ, диагональные штрихи при повороте на 90° образуют букву Е, а все вместе — слово **ЛЕСЪНЫЕ**. Круг под ногами этого второго черта образуют буквы инициалов Пушкина, **А.С**., а фрагменты решетки, видимые из-за разных частей тела черта — как буквы фамилии поэта, что образует слово **ПУШКИН**. Теперь можно синтезировать весь текст как **СЕ — КЪНЕЦЬ ПОЭТА. МУЗА. ЧЕРТИ ЛЕСЪНЫЕ. А.С. ПУШКИН**. Это означает в современной орфографии: *ЭТО — КОНЧИНА ПОЭТА. МУЗА. ЧЕРТИ ЛЕСНЫЕ. А.С. ПУШКИН.*

Анализируя всю ситуацию, можно отметить, что герой рисунка поэт потерял голову (на рисунке буквально: она отделена от тела и проецируется на ноги Музы, как бы брошена ей под ноги), вероятно, от избытка вдохновения (Муза проплывает в опасной близости от него); однако все это — не более, чем козни провинциальных лесных чертей (столичные, видимо, подтолкнули бы на более изощренное самоубийство). Для последних это была тяжелая работа: один из них отдыхает на скамейке, тогда как другой разжигает под телом поэта костер, чтобы либо согреть тело, либо согреться самому. Похоже, что Муза была с чертями заодно. В преносном смысле слова композиция иллюстрирует такую ситуацию: НЕ НАДО ТЕРЯТЬ ГОЛОВУ И ВЕШАТЬСЯ ОТ ВООДУШЕВЛЕНИЯ МУЗОЙ; ПО БОЛЬШОМУ СЧЕТУ ЭТО КОЗНИ ЛЕСНЫХ ЧЕРТЕЙ, ТО ЕСТЬ УВЛЕЧЕНИЙ КРАСАВИЦАМИ-ПРОВИНЦИАЛКАМИ.

Любопытно, что Пушкин не возмущается произошедшим; все его «адские рисунки» — это как бы беспристрастная констатация поведения чертей: вот он, нечистый, оказывается хотя и голым, но чистым; а вот он славно греет ноги лишь себе, для чего развел большой костер; разумеется, черт — эгоист и не должен заботиться о согреве кого-то еще. А вот и два утомившихся черта, отдыхающий и греющийся; они только что совершили тяжелую работу, подтолкнув поэта на потерю головы и повешение, но это — часть их работы, а причина вовсе не в них, а в слишком увлекшей поэта Музе. Пушкин видит в чертях всего лишь басенных персонажей, оттеняющих пороки людей, и прежде всего — самого себя. Такую предельную искренность в бичевании собственных пороков мне в людях приходилось видеть крайне редко.

Ведьма из «Цыган»

В отношении этого персонажа (ДЕН, с. 216) С.В. Денисенко удивлен: *Совершенно неожиданно для нас появляется еще одна ведьма на помеле на полях рукописи «Цыганы» (ПД 836, л. 7), рядом с песней Земфиры:*

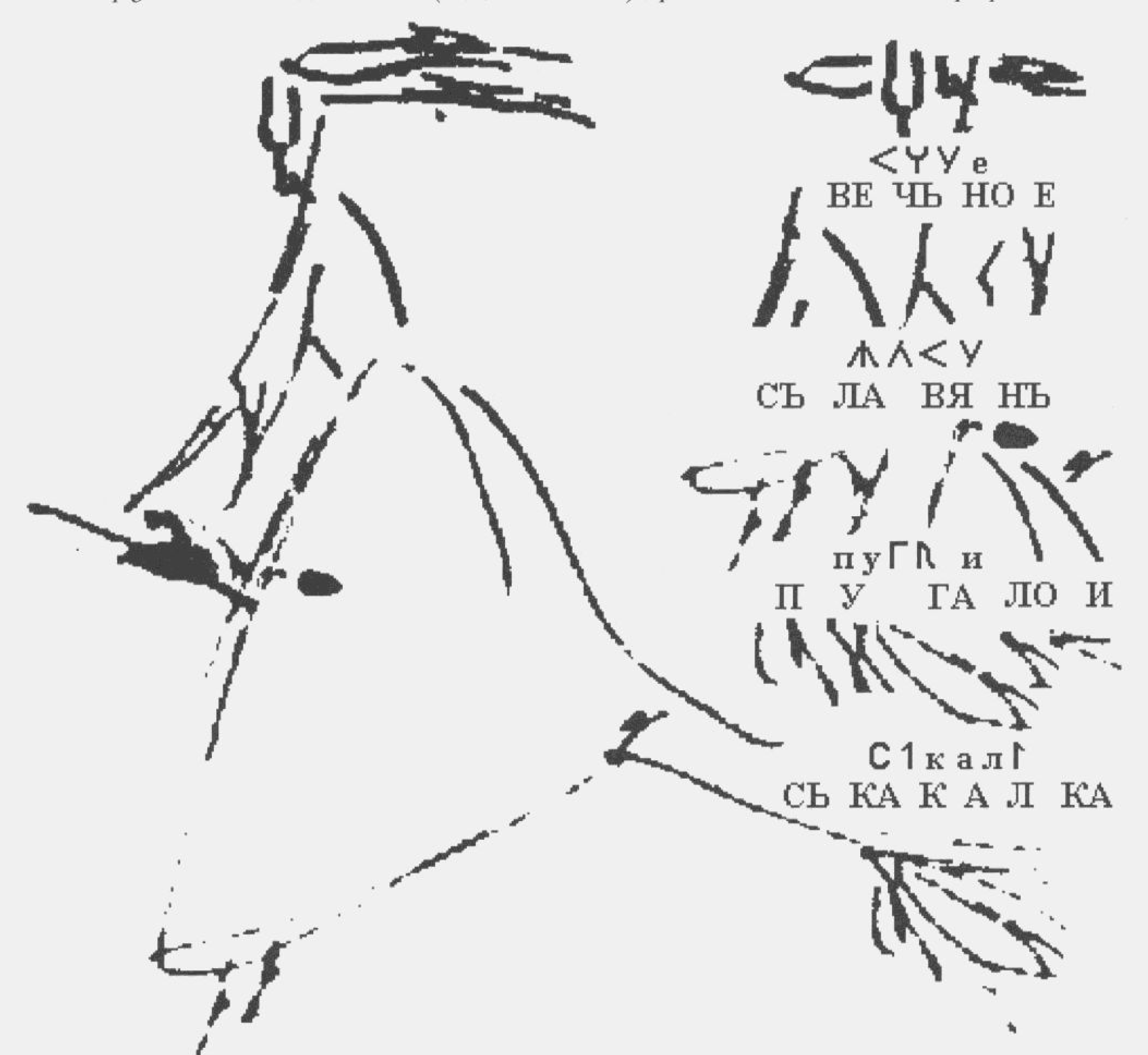


Рис. 74. Ведьма из черновика поэмы «Цыганы» и мое чтение надписей

Старый муж, грозный муж,
Режь меня, жги меня:
Я тверда; не боюсь
Ни ножа, ни огня...

(ДЕН, с. 217)

На этой нотке удивления комментарий обрывается. Возможно, свободолюбивый храктер Земфиры Пушкину напомнил вольный полет ведьмы. В этой связи было бы интресно прочитать, что хотел сказать Пушкин этим рисунком.

Черт лица практически не видно. Тем не менее, читать я начинаю с головы, читая сначала самый верхний знак, потом знак чуть ниже, потом еще ниже, а затем знак в волосах правее. Так образуется слово **ВЕЧЬНОЕ**. Затем я читаю плечо, пересечение руки и торса, два угла низа рукава. Теперь образуется слово **СЬЛАВЯНЪ**. Следующее слово **ПУГАЛО** образовано подолом и ногами, пересечением подола с метлой и двумя штрихами верха юбки. Маленькая кляксочка на месте пересечения подола с метелкой может быть принята за союз **И**. Наконец, последниее слово **СЬКАКАЛЪКА** появляется при разложении на отдельные знаки лигатуры веника метелки. Таким образом, перед нами — фраза *ВЕЧНОЕ СЛАВЯН ПУГАЛО И СКАКАЛКА*. Тем самым Пушкин ассоциирует ведьму с вечным славянским пугалом, а помело — со скакалкой. Так что и Земфира, видимо, такое же славянское пугало, которого вовсе не следует бояться. Полагаю, однако, что все же данный образ более обобщенный, не связанный конкретно с Земфирой или с какой-то конкретной женщиной, но лишь с определенной аллегорией. Если он сам — черт, то любая его дама сердца — ведьма; ее не следует бояться, хотя окружающие его всякий раз пугают различными неприятными последствиями, делая из нее ВЕЧНОЕ ПУГАЛО СЛАВЯН; на поверку дама оказывается очередной «скакалкой», то есть обычной непоседой, и не более того. Как бы сказали китайцы, «бумажным тигром».

Черти и ведьмы Карадага

Есть смысл снова вернуться к рассмотрению Чертовых ворот Карадага (ПД 834, л. 18) (ДЕН, с. 67), откуда вылетают черти и ведьмы (рис. 75). Сначала рассмотрим пляшущих чертей. Левый, пляшущий вприсядку, имеет черты, весьма напоминающий знаки руницы. Читая сверху вниз, получаю текст **ВЪПЪРИПЪЛЯСЪ**, то есть *ВПРИПЛЯС*, что как раз характеризует движения черта. Правый черт пляшет стоя, читая также сверху вниз, получаем несколько иные слова **ВЪРУНЫ ПЪЛЯСУНЫ**, то есть *ВРУНЫ-ПЛЯСУНЫ*. Вероятно, чертям плясать не очень хочется, но они должны завлекать честной народ показным весельем.

Затем имеются две ведьмы, изображенные Пушкиным явно. Тут я читаю, начиная с левого угла подола, затем ноги и пересечение подола и ног, где имеется некий отросток. Так получается слово **ВЕДЬМЫ**. Если же читать как всегда, то есть с головы, то вначале читается угол волос и туловища, затем пересечения руки и туловища и пересечения руки и метел-

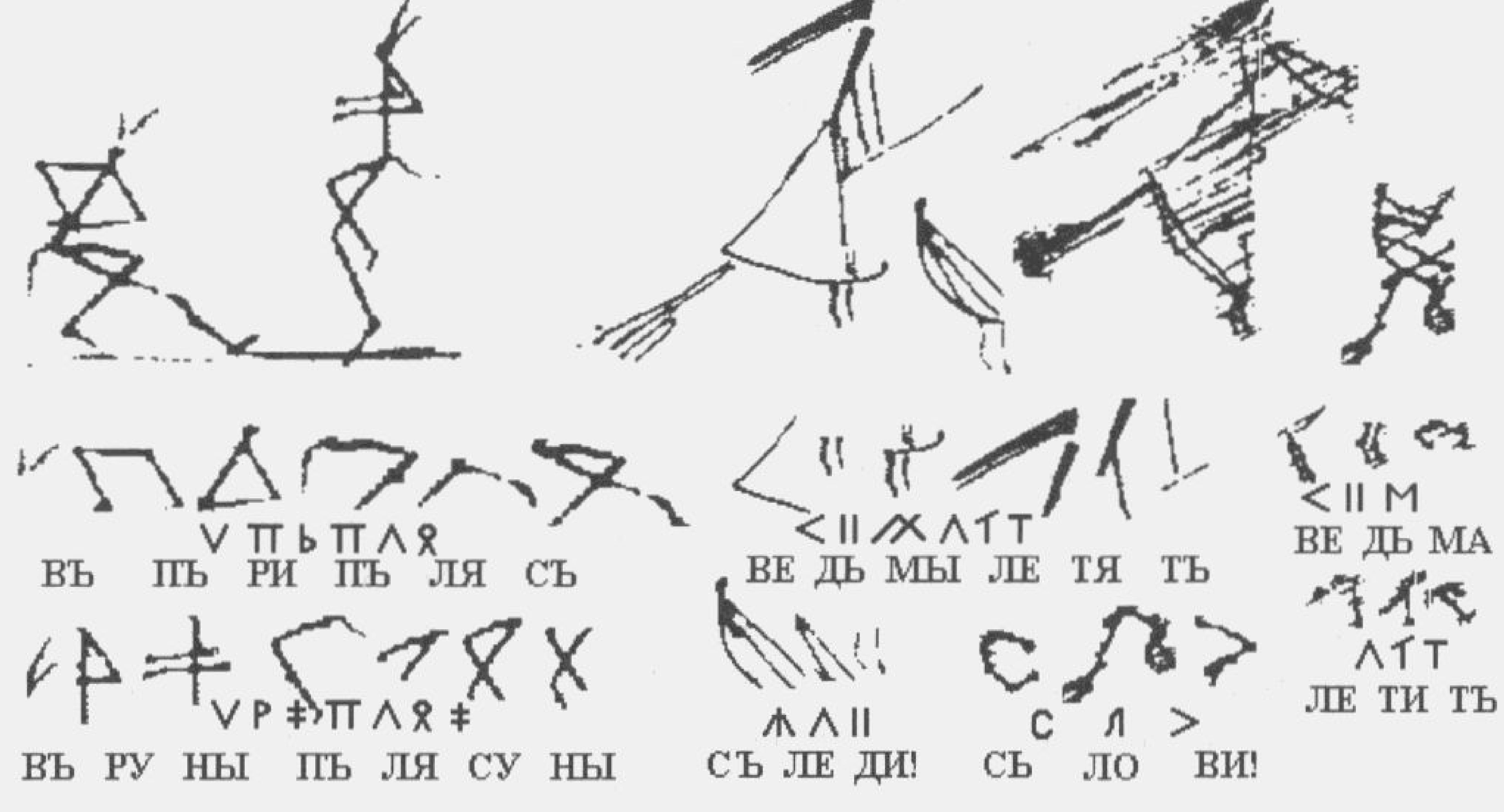


Рис. 75. Скелетные рисунки чертей и ведьм и мое чтение надписей

ки. Образуется слово **ЛЕТЯТЪ**. Так что полный текст в моей последовательности будет *ВЕДЬМЫ ЛЕТЯТ*, в последовательности Пушкина — *ЛЕТЯТ ВЕДЬМЫ*. В любом случае имеется некая констатация факта без его оценки. На маленькой ведьмочке имеет мысл сначала прочитать наружный знак, затем внутренний, а уж потом — ноги. Текст гласит: **СЪЛЕДИ**! Это означает *СЛЕДИ*!

Далее я изобразил двух ведьмочек, которых выявил из заштрихованной части рисунка. Надписи на первой из них можно проанализировать как на аналогичной слева; разница будет лишь в одном знаке, так что можно прочитать **ВЕДЬМА ЛЕТИТЪ**, то есть *ВЕДЬМА ЛЕТИТ*. Не слишком велико различие в знаках по сравнению с аналогичными и у второй ведьмы, где я читаю линию спины, затем метелку и ноги, наконец, верх и низ подола. Получается выражение **СЬЛОВИ**!, то есть *СЛОВИ* или *ПОЙМАЙ*! Так что образы славянской мифологии превратились у Пушкина в некую забавную игру по ловле не в меру разлетавшихся ведьмочек. Если ведьма — это аллегория очередной барышни, то возглас ВЕДЬМЫ ЛЕТЯТ! СЛЕДИ! СЛОВИ! как раз означает желание Пушкина не пройти мимо нее, а черти, то есть ВРУНЫ-ПЛЯСУНЫ ВПРИПЛЯС, подталкивают его к непременной близости. Именно такое чувство у него возникло в связи с воспоминанием об Александре Колосовой, и он, Вельзевул, постарался его ВРАЧЕВАТЬ ПИВОМ С «КРАБАМА ЗАМОРСКАМА».

В целом я рассматриваю «адские сцены» Пушкина просто как некоторую изобразительную шутку, как довольно невинную забаву с участием пляшущих чертей и летающих ведьмочек, целью изображения которых было обретение моральной крепости в борьбе с соблазнами. Высмеяв свои желания, ему было легче их преодолеть.

Промежуточный итог

Рассмотрев 7 контурных коней, 17 скелетных, одного скелетного быка, одного скелетного человечка, 8 скелетных чертей (среди них одна чертовка), один силуэт висельника, одну музу, 5 скелетных ведьм, то есть 44 персонажа контурных и скелетных рисунков Пушкина (9 контурных и 35 скелетных), можно прийти к выводу о том, что все они представляют собой тексты руницы. Таким образом, как мне представляется, Пушкин благодаря ним получал возможность выразить интересующую его в данный момент мысль сразу в двух планах, и как надпись, и как рисунок. И трудно сказать, какая из этих сторон являлась ведущей.

Как ни странно, но основная часть такого рода рисунков по сути дела просто иллюстрирует надпись (или надпись поясняет рисунок), то есть слово ЛОШАДЬ храктеризует лошадь (зато это аллегория жеребца), выражение ЛЕТИТ ВЕДЬМА как раз и иллюстрируется в виде летящей ведьмы (но зато это аллегория соблазнительной женщины), греющий ногу в костре черт как раз и ГРЕЕТ НОГИ (но зато это аллегория чистого нечистика Пушкина). Невольно возникает впечатление, что просто рисунок Пушкину придумывать довольно скучно, равно как и писать прозой. В поэзии помимо употребления слов есть еще ритм и рифма, так что любое слово поставить нельзя, а надобно писать, соблюдая и все условности поэзии, и к тому же глубоко осмысленно и эмоционально. Иными словами, от сочинения стихов требуется повышенная интеллектуальная работа. То же самое и при письме руницей: смысл передается слоговыми знаками, которые было бы крайне интересно обыграть графически (к тому же именно в рунице в отличие от кириллицы существует подобная традиция), соединить их в осмысленный рисунок, и притом так, чтобы смысл рисунка не слишком бы отходил от смысла надписи. Так что даже самые простые ЛОШАДИ и ВЕДЬМЫ в качестве скелетных рисунков — это недюжинная игра ума (не верящему в это мое замечание я предлагаю написать какую-нибудь фразу руницей, а потом так соединить знаки в лигатуры, чтобы получился осмысленный рисунок). Но написание таким чудовищно сложным способом афоризмов — это уже уровень гения, вполне сопоставимый по уровню проделанной работы с самыми известными строками пушкинских стихов. И прежде всего — это сцены любви лошадей и чертей. Чего стоит афоризм *НЕ ГАДЬ ЛЮДЯМ ОЧЕНЬ ЧАСТО: ЛЮДИ ЗАЛУПЯТ.* Недаром, облачив эту фразу (в свою очередь с обыгрыванием глагола ЗАЛУПЯТ) в скелетный рисунок спаривающихся лошадей, поэт не удержался и приписал: *ПУШКИН-БОГ.* Вполне могу подтвердить эту высочайшую пушкинскую самооценку — так экономно передать 9 слов несколькими графическими штрихами, и притом так, чтобы не было ложных чтений (а это самая частая ошибка начинающих писать руницей с целью тайнописи), мог только подлинный гений. Или БОГ своего рода!

Но столь же гениально выполнен и другой афоризм, *ВЕРТЕП В ТЕБЕ, ДА КТО-ТО ВЕЛИКИЙ, КТО ВЫВЕДЕТ В ЛЮДИ.* Здесь действительно есть намек на сцену похоти, но эта сцена еще впереди, пока что бес только догоняет чертовку, все остальное лишь предполагается. И судя по афоризму, сценка должна закончиться ничем, отказом от тех намерений, которые выражает рисунок, ибо внутри беса должен сработать этот КТО-ТО. Мне кажется, что оба афориз-

ма предельно автобиографичны для Пушкина. При всей его увлеченности женским полом он все же *успел* стать поэтом, и не просто поэтом, но поэтом номер один русской культуры. А это, безусловно, требовало больших самоограничений, существования в его внутреннем ВЕРТЕПЕ того КОГО-ТО ВЕЛИКОГО, кто постоянно выводил его из всех передряг. Обычно этого КОГО-ТО называют *ангелом-хранителем*, но Пушкин, как мне думается, нашел свое обозначение. И точно так же он предельно конкретно выразил в рисунке идею того, что нечистоплотного в моральном смысле человека люди ЗАЛУПЯТ; однако он нарисовал другое слово, именно то, что сейчас на матерном жаргоне так и называется и имеет тот самый смысл, какой воплощал Пушкин.

Для сравнения можно рассмотреть беглое замечание Пушкина: *ХРАМ В ПОРУ КАМЛАНИЯ. СЖИГАЯ МУЖЧИН ЖИВОЙ ВОДКОЙ*. Этому изречению он вовсе не придал вида какого-либо рисунка, оставив надпись просто случайной лигатурой знаков руницы. Это, так сказать, не поэзия, а проза — записать так, как получится, не конструируя выразительный рисунок. Но вот еще один рисунок, и тут частично надпись зашифрована персонажами: *ЭТО — КОНЧИНА ПОЭТА. МУЗА. ЧЕРТИ ЛЕСНЫЕ. А.С. ПУШКИН*. Как видим, Пушкину пришлось потрудиться, почему он и оставил подпись, полагая данный рисунок достаточно сложным изобразительным творением, но, разумеется, шедевром он этот опус не считал.

Конечно, некоторые лошадки имеют и иной смысл, скажем, СМОТРЕЛ, то есть сугубо техническое назначение. Вместе с тем, они отличаются от росчерков-птиц. Если птицы в системе аллегорий можно сопоставить с райскими небесными существами, а ПОСТАВИТЬ ПТИЧКУ (что соответствует нынешнему выражению ПОСТАВИТЬ ГАЛОЧКУ) можно было, даже просматривая рисунки рядом с подругой, то конь (жеребец) выражал уже годность к публикации уверенного в своей не только небесной силе поэта. Однако даже здесь, среди простой констатации просмотра, Пушкин ухитрился сделать интереснейшую запись, *СТИХ ГОДЕН. ПЕРУН, ВЫНУДИ СТИХ СТРОЙ ДЕСЛАВЯНИТЬ*. Получается, что по воле Перуна Пушкин, что бы ни писал, всё у него выходило по-славянски. И лишь подражая Анакреону, поэт был вынужден обратиться с просьбой к Перуну о деславянизации стиха. Таким образом, на мой взгляд, скелетные рисунки занимают особое место в творчестве Пушкина — они являются графической параллелью к его поэтическому творчеству. Более того, сюжеты с конями, чертями и ведьмами являются у Пушкина средствами самовоспитания, похвалой за сдержанность, несмотря на пылкое желание. Конечно, ими Пушкин занимался с интересом, однако этого вида продукцию он не только не мог продать (этого он бы никогда не пожелал!), но даже кому-либо показать для внимательного рассмотрения, она ведь относилась не просто к тайнописи, но к самым тайникам его души. Так что они оставались лишь его хобби, игрой ума, таланта и мастерства на досуге.

Перейдем теперь к чтению надписей на полноценных изображниях животных. Это тем более интересно, что С.А. Фомичев выделяет специальный пункт в разряде 6 (отдельные детали, предметы, животные и пр.), а именно пункт 6.4 — кони и другие живые существа (кошки, змеи и пр.). Именно коней, кошек, змей и других живых существ мы и рассмотрим на предмет наличия на них тайных надписей.



Рис. 76. Рисунок в черновике стихотворения «Делибаш»

Рисунок всадника и коня в стихотворении «Делибаш»

Рассмотрение данного типа рисунков я хотел бы начать с изображения всадника на коне из черновика стихотворения «Делибаш», которое было вынесено пушкиноведами на обложку их книжки о графике Пушкина. Вероятно, несущийся во весь опор всадник показался им настолько выразительным, что стал для них неким символом изобразительного творчества Пушкина. При этом, помещая данный рисунок (ПД 911) в тексте книги (с. 209), С.В. Денисенко связывает его со строками «Делибаш на всем скаку...» (ДЕН, с. 209)

Туловище всадника зштриховано, и это дает основание для подозрения, что тут мы имеем надпись светлым по темному. Чтобы ее выявить, я обращаю цвета, как показано на рис. 78. Сначала я читаю правую сторону надписи, повернув ее на 90° вправо. При этом возникает написанное кириллицей (первые буквы очень неясные, но зато хорошо читаются последние, поясняя все слово)



Рис. 77. Мое чтение надписей на рисунке всадника и коня

слово **ЖАНДАРМ**. Левая надпись написана в столбик по два знака на строке. Читая попеременно слева и справа весь столбик, получаю 4 слова, **НЪ КОНЬ ЛЕГЬКИЙ, РЕЗЬВЫЙ**. Читаются также надписи на ногах; на задней — **РЫСЬ**, на передней — **ГОРЬКИ**. Полный текст можно понять так: *ЖАНДАРМ, НО КОНЬ ЛЕГКИЙ, РЕЗВЫЙ. РЫСЬ, ГОРКИ*. Из этого следует, что хотя прототип Делибаша не военный, а полицейский, конь у него отличный, легкий и резвый, легко переходит на рысь и шутя штурмует горки. Словом, конь на зависть любителям верховой езды. Полагаю, что как рисунок, так и тайнопись служили для Пушкина памяткой о прототипе; если он в процессе создания стихов в пылу творчества мог увлечься и съехать куда-то в сторону, то рисунок ему воссоздавал первичный образ замысла. Если угодно — это своеобразная творческая шпаргалка.

Рисунок всадника и коня из стихотворения «Гусар»

Росчерк из этого стихотворения (ПД 189) мы уже рассматривали, теперь рассмотрим рисунок всадника и коня (ДЕН, с. 220). Всадник мчится во весь опор, однако ни лица, ни знаков отличия гусара на одежде рассмотреть невозможно. На голове — что-то вроде чалмы. Знаки, — как буквы, так и слоги руницы, — нанесены как в позитивном, так и в негативном изображении. Начало чтения — морда коня. Уши можно прочитать как букву М, далее идет знак РЬ, затем читаются знаки ниже. В целом получается выражение **МИРЬ ПРАХУ ТВОЕМУ**, то есть *МИР ПРАХУ ТВОЕМУ*. Это же выражение дублируется и на чалме, где М и И соединены параллельными линиями. Начало того же выражения, адресуемого покойнику, можно видеть и на складках рукава. А на негативном изображнии морды лошади читается выражение **ГУСАР В ПАРКЕ. НУ И ВИДЬ!**

Затем можно прочитать негативное изображение букв кириллицы на задней ноге лошади как **НА ЛОШАТКЕ**, то есть *НА ЛОШАДКЕ*. На позитивном изображении задней части лошади, повернутом на 90°, читается выражение

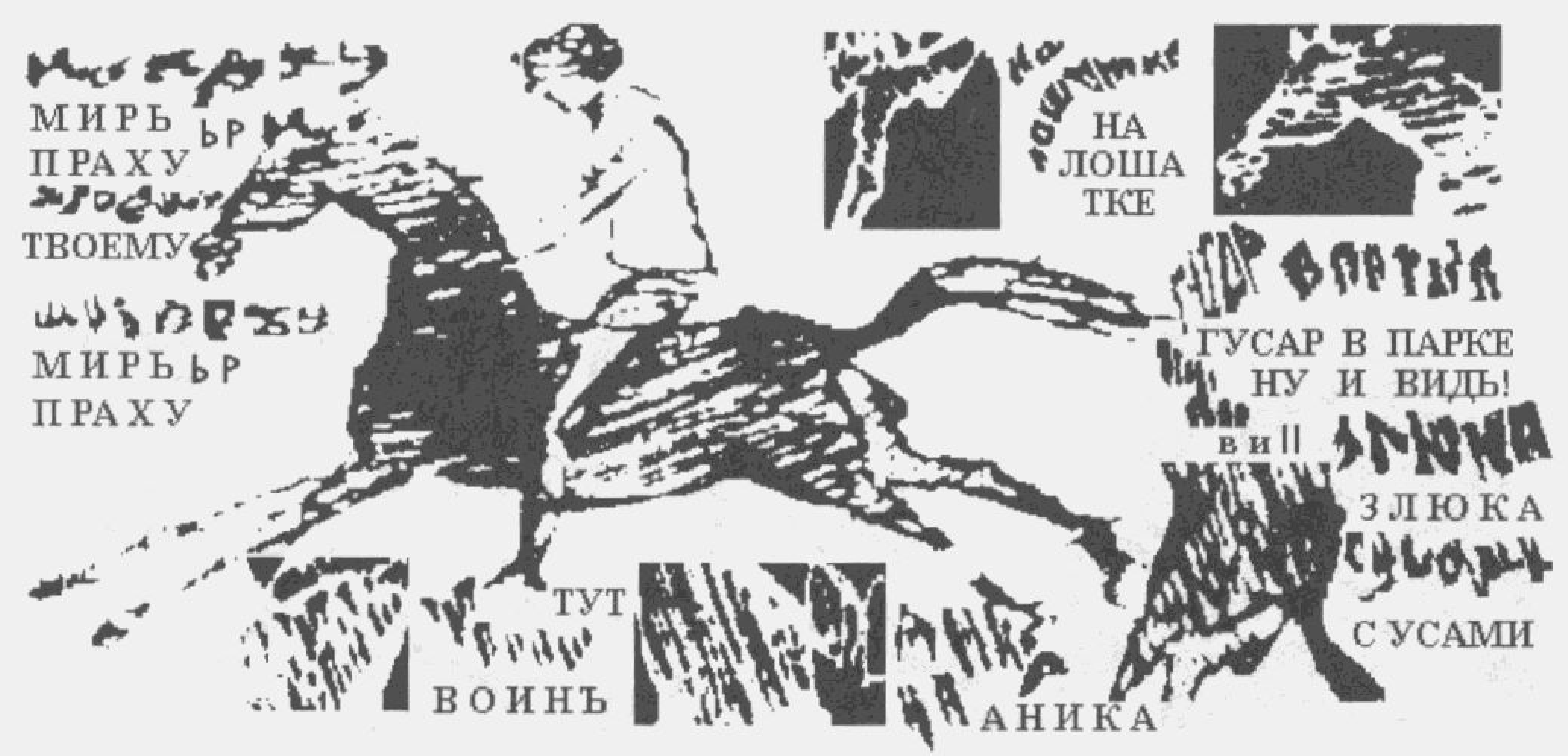


Рис. 78. Мое чтение надписи на коне из рукописи стихотворения «Гусар»

ЗЛЮКА С УСАМИ, а на негативном изображении той же части, повернутой на 90° влево, а затем вправо, можно прочитать **ТУТ ВОИНЪ-АНИКА**, то есть *ТУТ АНИКА-ВОИН*. Таким образом, соединяя весь текст без повторов, получаем следующее: *ГУСАР В ПАРКЕ НА ЛОШАДКЕ. НУ И ВИД! ЗЛЮКА С УСАМИ! АНИКА-ВОИН! МИР ПРАХУ ТВОЕМУ!* Это означает, что Пушкину очень не понравился вид злого гусара в парке, коня которого он назвал «лошаткой», а самого всадника — Аникой-воином (то есть горе-воином), «злюкой с усами», пожелав ему скорейшей смерти (наградив живого молитвой за покойника). Конечно, тут эмоции поэта несдержанны. Полагаю, что речь идет о каком-то хорошо знакомом Пушкину человеке, вероятно, об удачливом сопернике, однако о ком именно, сказать трудно.

Конь из «Кавказского пленника»

Росчерк на рисунке коня из поэмы «Кавказский пленник» уже был предметом нашего анализа; теперь рассмотрим коня и зачеркивания под ним (ПД 46, л. 4) (ДЕН, с. 223). На верху морды коня читается женское имя **НАТАША**. А внизу, в расчеркивании-штриховке, очень крупно начертано слово **РУНА**, то есть *НАДПИСЬ*, а ниже можно прочитать слово **КРАСА**. Эти три слова можно организовать в выражение *НАДПИСЬ: НАТАША-КРАСА*.

Однако в негативном изображении пробелы между прочерками читаются иначе: **ПРОЛШАЯ КРАСА. ПУШКИН**, то есть *ПРОШЛАЯ КРАСА. ПУШ-*

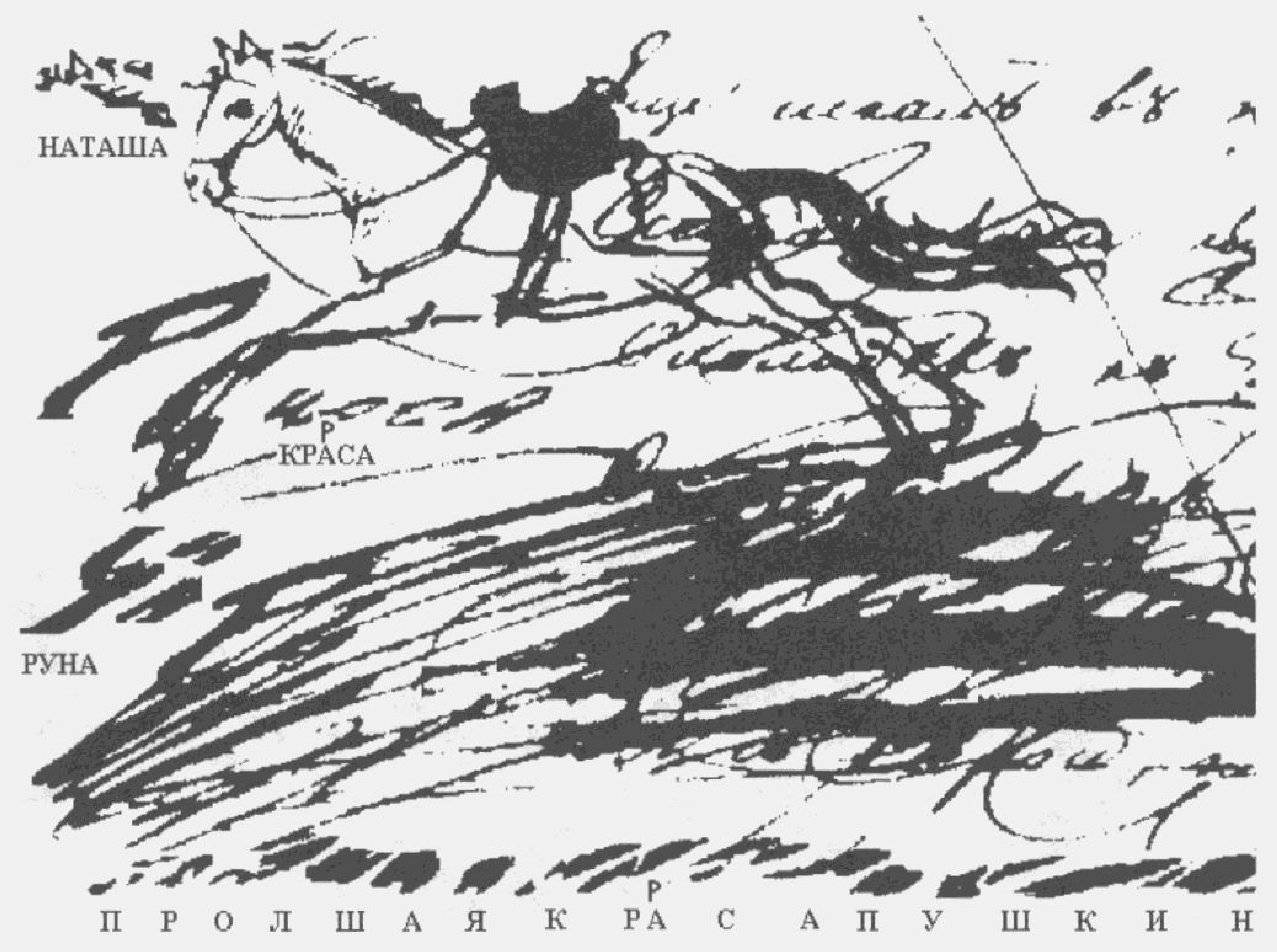


Рис. 79. Мое чтение надписей рисунка коня из рукописи поэмы «Кавказский пленник»

КИН. Вероятно, перестановка букв в слове ПРОЛШАЯ у Пушкина случайна. Итак, красавец-конь у Пушкина ассоциируется с красавицей Наташей; но, как с грустью отмечает поэт, Наташе — это ПРОШЛАЯ КРАСА. Стало быть, отношения с Наташей уже в прошлом. Конь, как мы помним, аллегория пушкинской страсти и, скорее всего, победы над ее объектом. Которую из трех Наталий (судя по Дон-Жуанскому списку) он вспомнил, сказать трудно; возможно, что если это ПРОШЛАЯ КРАСА, то речь идет о первой, в отношении которой у исследователей пока не сложилось определенного мнения (ГУБ, с. 44).

Отдельный рисунок лошади

У А.С. Пушкина имеется отдельный лист с зарисовками пейзажей, набросками людей и прочими только изобразительными сюжетами, не сопровождаемыми какими-либо словами (ПД 838, л. 99 об) (ДЕН, с.153). Интересно было бы прочитать текст, образуемый, с одной стороны, рисунками конечностей лошади, а с другой стороны, выписанный на ее боку. Обращаясь к рисунку коня, видна надпись **СЕ — КОНЬ**, то есть *ЭТО — КОНЬ*, начерченная на его боку и продублированная ушами и верхом морды животного, а также надпись **ПАСУ МУДРО**, образуемая низом шеи, передними и задними ногами коня. Кроме того, имеется надпись **БЕЗЬ УЗЬДЫ**, образованная хвостом, нижней частью крупа коня и ногами. Полный текст звучит как *ЭТО — КОНЬ. ПАСУ МУДРО БЕЗ УЗДЫ.*

Если не принимать во внимание аллегории, то, очевидно, Пушкин хотел показать, что рисунки коня у него раскованы, не подлежат внутренней цензуре, поскольку надписи на них все равно никто кроме самого поэта прочитать не может. И этими рисунками в первую очередь он выражает свое отношение к различным сторонам жизни. Если же иметь в виду аллегорию пушкинской влюбчивости, то Пушкин хочет сказать, что хотя он себя и не обуздывает, то есть не позволяет себе топтать уже сложившееся увлечение, но поступает более мудро — просто не обращает внимания на «огнеопасные» предметы, то есть на молодых женщин.



Рис. 80. Мое чтение надписей на отдельном рисунке коня

Рис. 81. Рисунок лошади со всадником из плана «Евгения Онегина»

Конь из плана «Евгения Онегина»

Довольно странным было увидеть рисунок коня со всадником в плане к роману «Евгений Онегин» (ПД129, л. 1 об.) (ДЕН, с. 114). Здесь можно видеть разделение поэмы на части, место и год их написания (например, первая и вторая главы первой части — Кишенев и Одесса, 1824, вторая часть — Михайловское, 1825–1826 и т.д.). Казалось бы, рисунок коня и всадника здесь неуместен. Однако попробуем прочитать текст и понять то, что хотел сказать Пушкин этим рисунком.

Читая сверху вниз от талии всадника до его колен, получаем текст **ИТОГИ НЕСТАБИЛЬНЫ** (рис. 82). А чуть ниже, надпись на левой задней ноге лощади — слово **СЬНОВА**. И далее следует подпись, занимающая низ хвоста и верх правой ноги лошади, **А.С. ПУШКИН**. Что же касается копыт, то на них можно прочитать слова **ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН**. Итак, полный текст выглядит так: *ИТОГИ НЕСТАБИЛЬНЫ СНОВА. А.С. ПУШКИН, ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН*. Вероятно, поэта обеспокоило то, что работа над романом идет весьма неустойчиво, в некоторые годы хорошо, в другие плохо. Шесть лет

прошло, но труд еще не был окончен. Понятно, что свои размышления Пушкин не хотел показывать кому-либо постороннему, поэтому и прибег к тайнописи. Если принять во внимание аллегорию коня, получается, что Пушкин сетует на то, что романы с женщинами за эти шесть лет его сильно отвлекли от завершения задуманного.

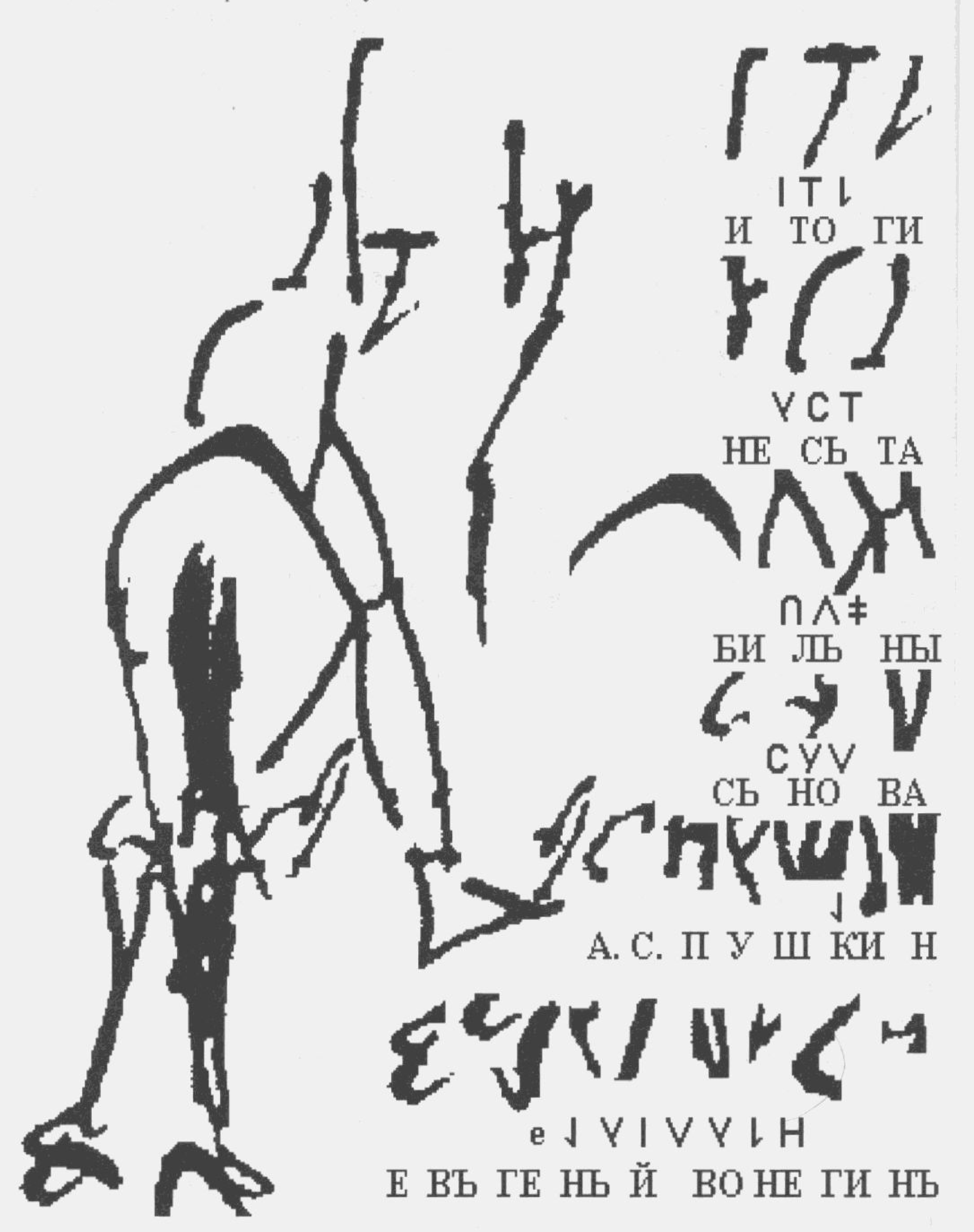


Рис. 82. Мое чтение надписей на рисунке лошади к плану романа «Евгений Онегин»

Рисунок лошади и женщины

Исследователи отмечают, что у Пушкина графическая форма все-таки связана с поэтической. *Вполне в духе профессиональных карикатуристов Пушкин из пухлых щек своего персонажа мог сделать женскую грудь или ягодицы. В поэзии — так же:*

Твоя торжественная рожа
На бабье гузно так похожа,
Что только просит киселей.

(П, 239)...

Множство портретов на полях рукописей возникали именно так, по графической ассоциации (и это лагко прослеживается), когда форма носа или лба какого-либо человека, портрет которого возник под пером поэта, привлекала его, и Пушкин разрабатывал эту тему со многими вариациями. Любопытен для нас в этом смысле лист с «адскими» рисунками (ПД 834, л. 42 об.), на котором (мы не беремся судить об очередности возникновения этих рисунков) по асоциации среди прочего появляются рисунки изогнутого декоративного дерева, лошади с наклоненной шеей и женским погрудным изобржением с наклоненной же шеей. Линии всех трех рисунков повторяются — и это позволяет говорить не только о графической, но и о содержательной связи этих трех рисунков, — писал С.В. Денисенко (ДЕН, с. 176, сноска 9; с. 176 и 178).

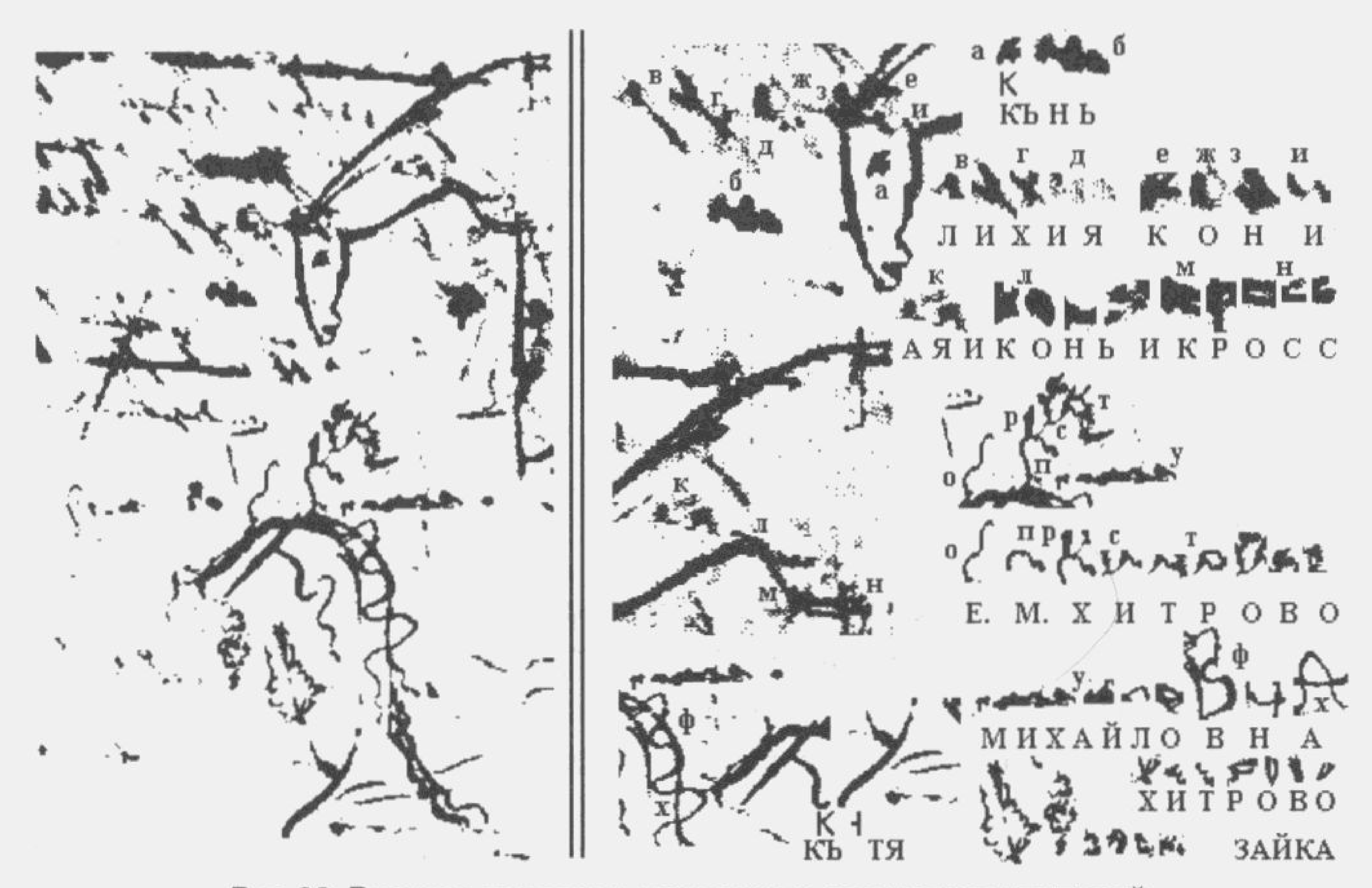


Рис 83. Рисунок лошади и женщины и мое чтение надписей

Перейдя к анализу рисунка коня (рис. 83), можно сказать, что как на нем, так и около его изображения имеются отдельные буквы, которые, если соединить их вместе, дают слова **КЪНЬ**, то есть *КОНЬ*, и **ЛИХИЯ КОНИ**, то есть *ЛИХИЕ КОНИ*. Это мало проясняет ситуацию, поскольку конь виден и без подписи. Там, где шея коня переходит в грудину, при большом увеличении можно прочитать слова **А Я И КОНЬ, И КРОСС**. Тем самым поэт хочет сказать, что он и конь — это один и тот же образ, и что кросс, то есть скачки по пересеченной местности — это тоже его удел.

Далее я читаю верхушку ветки дерева, которая дает разгадку всему рисунку: **Е.М. ХИТРОВО**. Чуть ниже очень плохо начертанные буквы строки, образующие начало слова: **МИХАЙЛО**-; остальная часть слова изображена в виде синусоиды вьющегося стебля ниже; разделив синусоиду на буквы, получим окончание слова, -**ВНА**. Очень крупная ветвь под верхней, и очень жирный обвод корня слева представляют собой знаки руницы, вместе образующие слово **КЪТЯ**, то есть *КАТЯ*. Наконец, две небольших кипы листьев имеют чтение: одна — **ХИТРОВО**, другая — **ЗАЙКА**.

Все вместе образует такой текст: ***КОНЬ***. *ЛИХИЕ КОНИ — А Я И КОНЬ, И КРОСС. Е.М. ХИТРОВО. КАТЯ МИХАЙЛОВНА ХИТРОВО — ЗАЙКА*, всего 16 слов.

Итак, теперь вполне можно подтвердить догадку С.В. Денисенко относительно сюжетной, а не только графической связи изображения лошади и женщины. Оба рисунка изображают одно и то же лицо, Екатерину Михайловну Хитрово, однако что написано на погрудном изображении женщины мы узнаем в одной из следующих глав.

Тайнопись употреблена поэтом для признания самому себе еще в одной сердечной тайне. Конь опять является аллегорией страсти, но теперь указан и ее объект — Екатерина Хитрово. О ней мы встречаем упоминание у В.Вересаева, который пишет о ней в связи с ее матерью: *Около 1827 года переселилась с незамужней дочерью Екатериной в Петербург. В 1929 году Финкельман (муж второй дочери Елизаветы Михайловны Дарьи) был назначен австрийским послом в Петербург. Елизавета Михайловна с Катериной поселились у зятя в здании австрийского посольства на Английской набережной* (СПУ, с. 153). Вообще-то в Пушкина была влюблена мать, у Екатерины было другое отчество (с инициалом на букву Ф). Так что Е.М. Хитрово и МИХАЙЛОВНА — это мать. А КАТЯ и ЗАЙКА — это дочь.

Лошадь стихотворения «Усы» из лицейской тетради

Пушкиновед С.А. Фомичев анализирует данный рисунок первым. Отмечая, что нам почти неизвестны черновики ранних произведений Пушкина и что именно потому первая из сохранившихся рабочих тетрадей поэта приобретает для нас тем больший интерес, он поясняет, что первые 42 листа в ней заполнны копиями стихоторений юного стихотворца, по большей части переписанных его



Рис. 84. Рисунок лошади из лицейской тетради и мое чтение надписи

лицейскими товарищами, но позднее неоднократно подвергавшихся авторской правке. *Первый рисунок в тетради и появляется во время переделки строк в стихотворении «Усы». Просматривая эту «Философическую оду» и сделав несколько исправлений на листе 26, Пушкин на обороте этого листа справа от строфы:*

На долгих ужинах веселых,
В кругу гусаров поседелых
И черноусых удальцов,
Веселый гость, любовник пылкий
За чье здоровье бьешь бутылки? —
Коня, красавиц и усов, —
(1, 170)

прорисовывает голову коня.

Это — иллюстрация к стихотворению. Нетрудно заметить, что в лицейских текстах Пушкина образ коня неизменно возникает как знак героической темы (ДЕН, с. 9 и 11). Разумеется, было бы интересно проверить, является ли данная иллюстрация только пояснением слова КОНЯ или также и слова КРАСАВИЦА, а также присутствует ли тут героическая тема. Как всегда, попробуем прочитать надписи на самом рисунке (ДЕН, с. 10). Прежде всего, наверху есть любопытный знак, который я читаю (врезка внизу) как

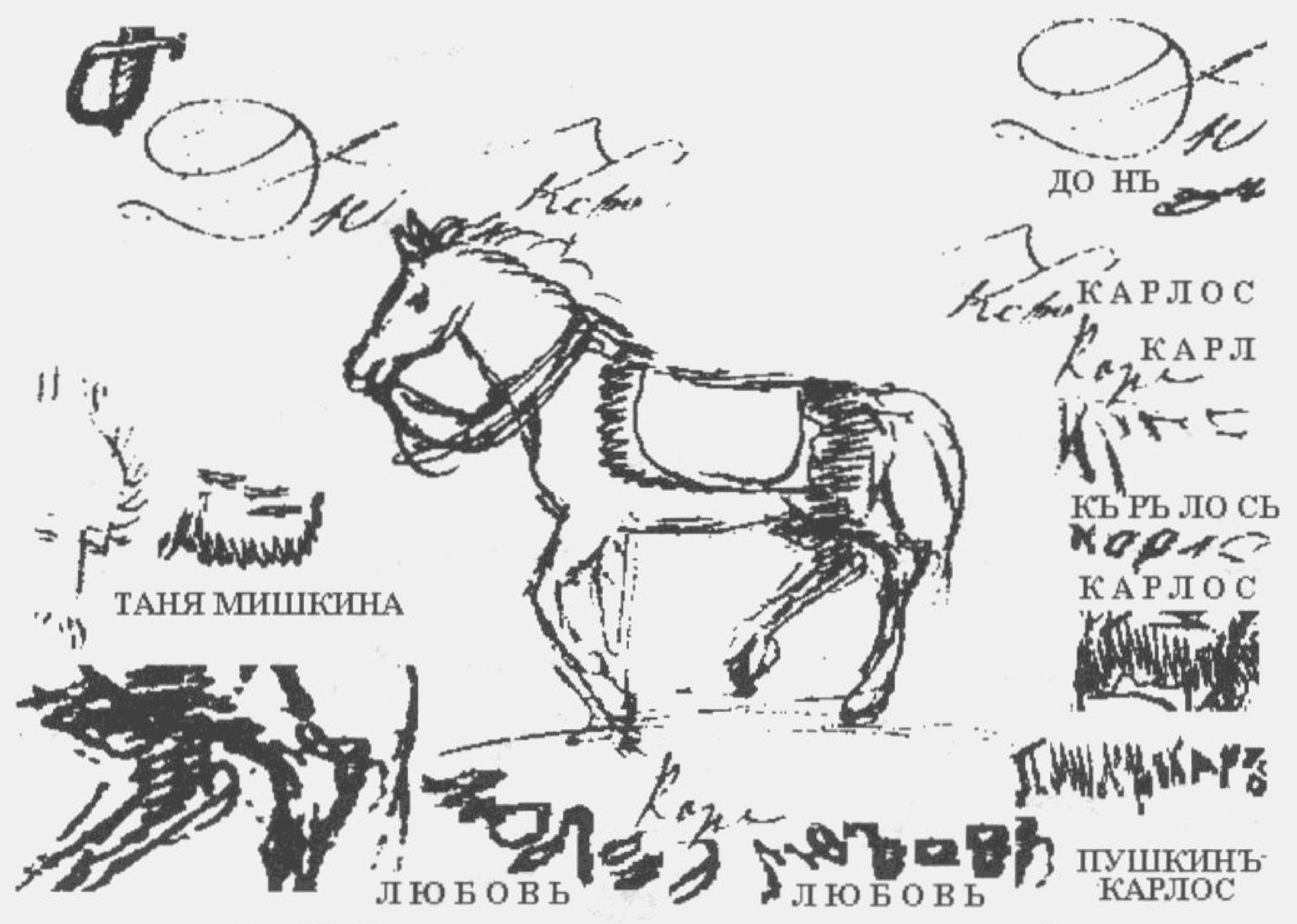


Рис. 85. Конь в рукописи элегии и мое чтение надписей

РАЗРЯДКА НИЖЕ. Я понимаю это указание как чисто техническое, которое Пушкин сделал самому себе.

Гораздо интереснее прочитать гриву лошади. На ней (врезка справа вверху) начертано **ТАРАСОВА, ОХ, ЗИНА**. Таким образом, и тут речь идет о сердечной тайне, причиной которой стала *ЗИНАИДА ТАРАСОВА*. Надпись есть и на морде лошади, нос и губы которой читаются **ЗИНЪКЪ**, что можно понять как *ЗИНОК*, тогда как низ уха, глаз, место соединения морды и шеи и место левее его читаются как **ТАРАСОВА**. Итак, опять фигурирует ЗИНОК ТАРАСОВА, так что КОНЬ на рисунке иллюстрирут одновременно и КРАСАВИЦУ, в данном случае ЗИНАИДУ ТАРАСОВУ. С другой стороны, ничего героического в данном рисунке и в надписях на нем не отмечено. Если Конь, как и в более поздних рисунках, означает страсть, то в данном случае причиной страсти (и поводом для написания стихотворения об усах и красавице) стала Зина Тарасова. Скорее всего, опять перед нами некий псевдоним, который мне трудно соотнести с кем-то из реальных красавиц той поры.

Конь в рукописи элегии

Еще одно изображение коня в лицейской тетради мы находим в рукописи элегии «Позволь душе моей открыться пред тобою...» (ДЕН, с. 12). Об этом рисунке С.А. Фомичев пишет следующее: *По-видимому, поначалу рисунки у Пушкина возникали как автоиллюстрации и лишь постепенно приобре-*



Рис. 86. Конские морды стихотворения «Андрей Шенье» и мое чтение надписей

тали все более сложный ассоциативный смысл. Это, как нам кажется, подтверждает третья зарисовка коня (взнузданного и под попоной), которую мы находим на листе 45 оборотном, под черновиком неоконченной элегии... В процессе обработки последних ее строк появляются зарисовки сабли и пистолета, но прежде Пушкин чуть ниже обвел чернилами контур офицера-кавалериста (только им разрешалось носить усы) по проступившей с лицевой стороны листа прориси этого изображения, выполненного там карандашом. Рядом с портретом на листе 45 об. нарисован конь. Вся отмеченная здесь группа рисунков с текстом элегии не связана. Ключ к этой графической сюите нужно искать на предыдущей странице (ДЕН, с. 13).

Попробуем опять проверить точность подобной атрибуции, прочитав надписи самого рисунка. Над конем имеется каллиграфический росчерк (рис. 85), который я читаю **ДОНЪ КАРЛОС**. Такой же росчерк **КАРЛ** имеется и под конем. На этом явные надписи заканчиваются. Правда, еще одна надпись руницей **ДОНЪ** имеется внизу висящих поводьев, точно так же как еще одна надпись **КАРЛОС** помещена на крупе лошади у самых ее ягодиц, а также образует рисунок гривы. Наконец, правая часть бахромы попоны читается при повороте на 90° вправо как **ПУШКИН-КАРЛОС**. Следовательно. Пушкин отождествляет себя с доном Карлосом. Но кто же тогда конь?

Верх попоны читается как **ТАНЯ** (буква Т лежит), а ее левая сторона с бахромой — как **МИШКИНА**. Следовательно, конь (аллегория страсти) напоминает

поэту его увлечение ТАНЕЙ МИШКИНОЙ. Наконец, еще остается пах лошади, на котором дважды начертано слово ЛЮБОВЬ. Ясно, что и в этом случае лошадь олицетворяет влюбленность Пушкина-дона Карлоса в Татьяну Мишкину. На мой взгляд, Татьяна Мишкина и есть та, которой посвящены строки элегии «Позволь душе моей открыться пред тобою...», так что исследователь в данном случае неправ, ища ключ к этой графической системе на предыдущей странице.

Лошадиные морды из рукописи «Андрея Шенье»

Здесь исследователей поразил один из автопортретов Пушкина, а именно — его изображение себя в виде конской морды. *Удивителен автопортрет,* — отмечает С.А. Фомичев, — *... в черновике «Андрея Шенье в темнице» — «среди артистически непринужденных, исключительно точных и графически выразительных набросков конских голов — в разных ракурсах, с разным «лица выраженьем» — поэт рисует себя в конском облике, но со своими кудрявыми «арапскими» бакенбардами, с носом лошади и маленьким глазом, самым поразительным и непостижимым образом глядящим на нас его собственным, Александра Сергеевича, взглядом»* (КАР, с. 16). *Рисунки появляются после строки «Так буря мрачная минет»* (ДЕН, с. 49–50). Меня, однако, после прочитанного этот факт не удивляет. Если кони могут передавать воспоминания поэта о женском облике, то почему они не могут быть портретом самого Пушкина? Просто Пушкин нарисовал свое лицо в момент влюбленности, как до этого он изображал себя целиком конем.

Но перейдем к самими рисункам. Верхняя морда лошади содержит знаки, образующие уши и морду (рис. 86); первые читаются **АНЪДЬРЕ**, вторые — **ШЕНЬЕ**, то есть здесь лошадь изображает *АНДРЕ ШЕНЬЕ*. Вторая лошадиная морда действительно похожа на Пушкина, но и темя, и нижняя челюсть передают знаки, образующие слово **ПУШКИН**. Так что вторая лощдиная морда — это *ПУШКИН*. Что же касается третьей, то бросается в глаза зашоренный глаз и связанное с этим слово **УЖЕЛЬ**. А между ушей читается слово **ВЕРА**, а ниже — слово **МОСКВИНА**. На уровне перемычки на носу читается слово **ЗДЕСЬ**. Таким образом, эта лошадиная морда опять представляет женщину, вопрошая *УЖЕЛЬ ЗДЕСЬ ВЕРА МОСКВИНА*? Морда, однако, у этой лошади поникшая, глаза зашорены. Так что каким-то образом между Андре Шенье и Пушкиным оказалась Вера Москвина — и все это передано «лошадиным» кодом. Полагаю, однако, что одна из лошадиных морд — вовсе не автопортрет Пушкина, равно как и две другие — вовсе не портреты Шенье и Москвиной, но их отображения в особом виде. Видимо, подобно Шенье, Пушкин был увлечен ВЕРОЙ МОСКВИНОЙ (вероятнее всего, какой-то Верой из Москвы, например Верой Александровной Нащокиной). К тому же мы помним, что над зашоренной лошадью изображен след большого пальца руки с текстом МОЯ ДЬЯВОЛИАДА. ДЕМОН — СТРАШНАЯ ТАЙНА. СКАЗКА ПУШКИНА. Возможно, что этим демоном из Пушкинской дьяволиады как раз и является Вера Москвина? Ведь далее идут строки:



Рис. 87. Изображение льва и мое чтение его надписей

...Что делать было мне,
Мне, верному любви, стихам и тишине,
На низком поприще с презренными бойцами?
Мне ль управлять строптивыми конями
И круто напрягать бессильные бразды?

Не такого ли «строптивого коня», «демона дьяволиады» и представляла эта женщина, против которой были бессильны и Андре Шенье, и Александр Пушкин? Об этом судить не мне, а специалистам по биографии поэта.

Лев из черновика

Помимо коней, Пушкин любил изображать и других животных. Так, например, в рукописи стихотворения «Напрасно я бегу к Сионским высотам...» (ПД 237, л. 1 об.) под строками «Голодный лев следит оленя след пахучий» нарисован лев, бегущий по следу (ДЕН, с. 209). С.В. Денисенко относит этот рисунок к автоиллюстрации (ДЕН, с. 211).

Посмотрим, однако, что начертано на самом льве (рис. 87). Так, лигатура на верху головы может быть прочитана как слово **КРЫМ** (букву Ы я был вынужден отразить зеркально), тогда как рисунок спины (из букв кириллицы и знаков руницы) я прочитал как **КОЗЬЛОВЪ**, то есть *КОЗЛОВ*. Так назывался город, который турки именовали Гёзлёв, а его основатели греки — Керкенитида. В настоящее время город называется Евпатория.

Так что лев помещен не вблизи Сионских высот, а в Крыму, в окрестностях Евпатории.

Довольно большую надпись представляет собой львиная грива, которую необходимо для чтения повернуть на 90° влево и разложить на отдельные буквы и знаки руницы. Тогда получается надпись: **СОБСТВЕННО, ОН РУНЕВЪ ЛЕВ**, то есть *СОБСТВЕННО, ОН ЛЕВ НАДПИСЕЙ*. Далее, читается низ тела в районе передних лап: **БОГЪ ПУСТЫНИ**, и добавка в районе задних лап, **СТОЙКИЙ**. Вообще говоря, в Крыму возле Евпатории раположена сухая степь, но никак не пустыня. Что же касается кончиков всех четырех лап, а также верхушки хвоста, то там везде разными способами начертано **ЛЕВ, ЛЕВ, ЛЕВ, ЛЕВ**... Я полагаю, однако, что в данном случае Пушкин изобразил не «голодного льва, бегущего по пахучему следу оленя», а себя в качестве СТОЙКОГО ЛЬВА СТИХОТВОРНЫХ СТРОК. И в этом смысле понятно, почему он назвал себя БОГОМ ПУСТЫНИ: Пушкину подчас казалось, что его строки — это глас вопиющего в пустыне. Так что по отношению к тайнописи он не конь, но лев.

Рисунок змея

Перечисляя изображения змея в рукописях Пушкина, С.А. Фомичев упоминает два рисунка в рукописи поэмы «Полтава» (ПД 838, л. 41 об.), а также в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят...» (ПД 140). Он пишет: *...Рисунок змеи графически фиксирует поэтическое сравнение:*

Стамбул гяуры нынче славят,
А завтра кованой пятой,
Как змия спящего раздавят
И прочь пойдут и так оставят.

(III, 247)

Мы предполагаем, что рисунок турка с саблей под стихами — пушкинский автопортрет в «образе» (ДЕН, с. 212 и 214). Как всегда, попробуем проверить точность наблюдений исследователя.

Первое, что бросается в глаза при взгляде на рисунок (ДЕН, с. 211), так это отсутствие на портрете черт Пушкина и отсутствие у турка сабли, ибо, насколько я понимаю рисунок, на самом деле турок держит змею за хвост, являясь тем самым факиром. А обычное положение сабли — выпуклостью вниз, а не вверх, как на рис. 88, где, будь это сабля, она была бы повернута к своему владельцу так, что за нее невозможно ухватиться. Так что перед нами — не пушкинский автопортрет. Кроме того, на турка надет странный головной убор, какой-то гибрид фески и шляпы, зато на ленте можно прочитать слово «**СЬТАМБУЛ**», то есть *СТАМБУЛ*. Это же слово дает и изображение змеи.

Внизу ног можно прочитать слово **НАШЬ** (знаком ШЬ являются ботинки), то есть *НАШ*, и отнести его к слову СТАМБУЛ. Получается выражение *СТАМ-*

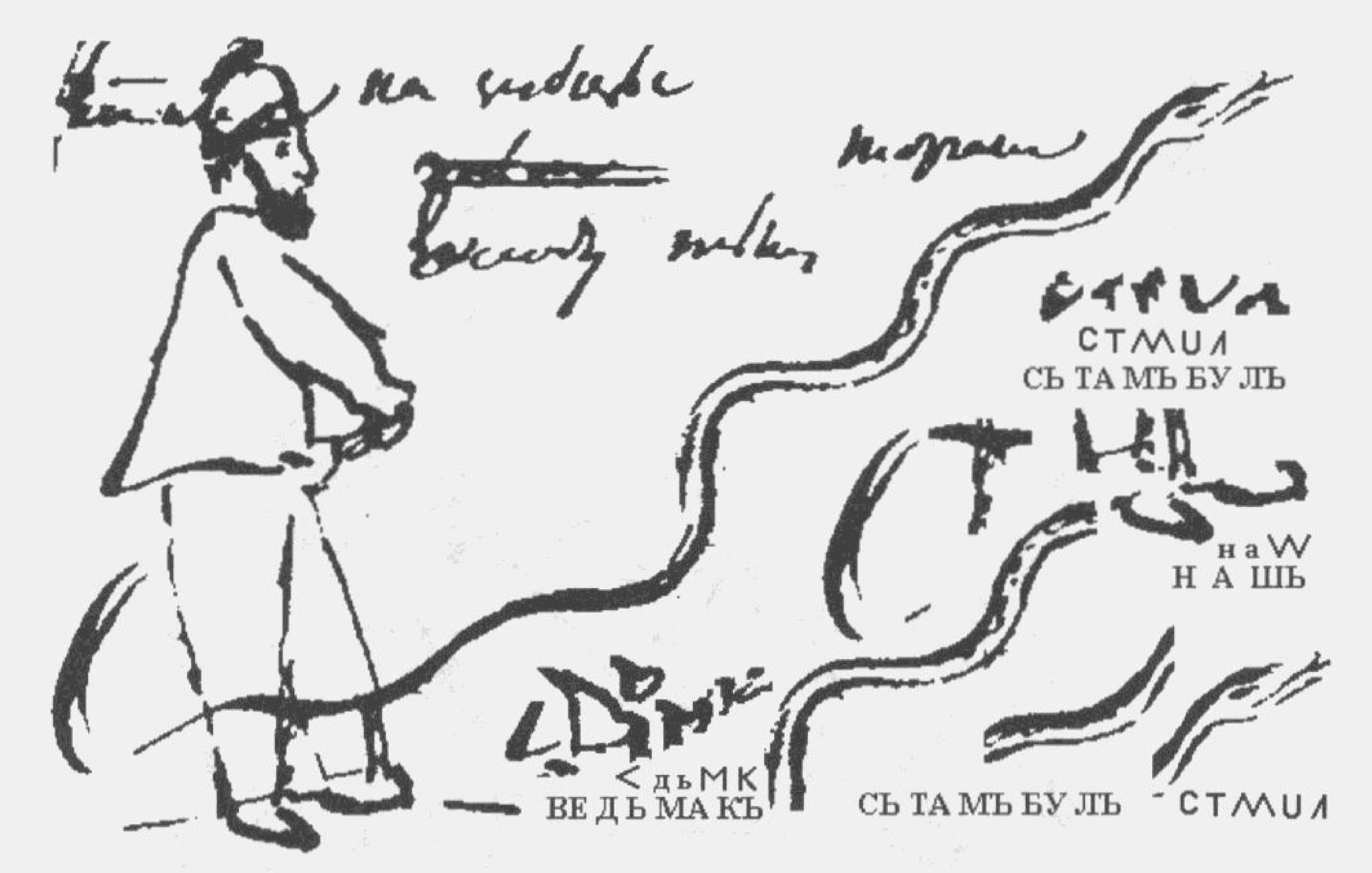


Рис. 88. Рисунок змея в черновике стихотворения «Стамбул» и мое чтение надписей

БУЛ НАШ, что имеет весьма большой смысл. Пушкин, как мне кажется, хочет этим сказать, что славянин, русский чувствует себя в Стамбуле как у себя дома. А край рубашки, кисти рук и хвост змеи образуют слово **ВЕДЬМАКЪ**, то есть *ВЕДЬМАК*, что можно считать русским пониманием факира.

Таким образом, «славянский» Стамбул, судя по стихам, совершенно безразличен гяурам, которые готовы не только его оставить, но и раздавить «как змия спящего». Они не чувствуют того, что Стамбул наш.

Рисунок коровы в поэме «Полтава»

Говоря о рисунках-иллюстрациях, С.А. Фомичев замечает: *Но далеко не всегда такой «иллюстративный» рисунок можно соотнести с текстом. В черновике «Полтавы» мы можем видеть рисунок быка (ПД 838, л. 46 об.) с какими-то сложными, едва ли не символическими деталями в нижней части тела. Рисунок напоминает скорее что-то связанное с античной мифологией. Однако ничего подобного мы не найдем в тексте поэмы и тем более в тексте, расположенном на данном листе. И если мы попытаемся как-то «увязать» этот рисунок с текстом поэмы, то это будет лишь домыслом. Назвать подобный рисунок автоиллюстрацией невозможно, понять психологию его возникновения мы тоже не можем* (ДЕН, с. 212). Таким образом, по мнению этого пушкиноведа, «бык» не имеет никакого отношения к поэме «Полтава» и понять пушкинский замысел невозможно.

Обращение к самому рисунку (ДЕН, с. 210) показывает прежде всего то, что нарисован не бык, а корова, и при этом «сложная, едва ли не символическая

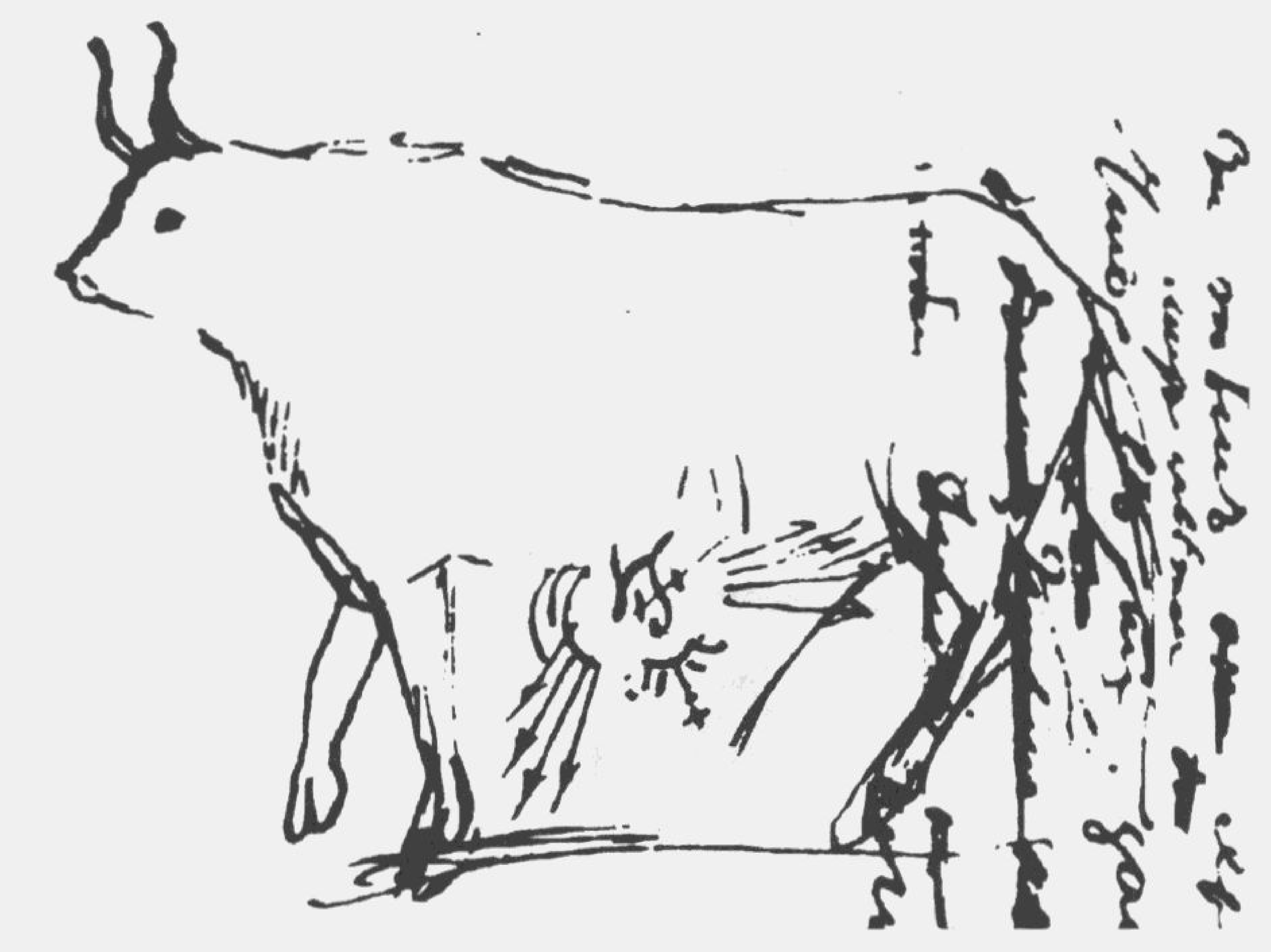


Рис. 89. Изображение коровы в черновике поэмы «Полтава»

деталь в нижней части тела» представляет собой обычное коровье вымя, правда очень смещенное вперед. Таким образом, исследователь не понял, что перед ним не бык, а корова. Об отношении этого персонажа к поэме «Полтава» можно узнать, прочитав надписи на изображении этого животного (рис. 90).

Итак, вначале я читаю надписи на зобе коровы, затем на ее спине и на самом низу вымени. Во всех трех случаях однозначно читается одно и то же слово **ПОЛЪТАВА**, то есть *ПОЛТАВА*. Итак, к чему-чему, но к поэме «Полтава» рисунок коровы имеет самое непосредственное отношение. Во всяком случае, так написал сам автор рисунка, А.С. Пушкин. А далее я читаю несколько надписей **КЪРОВА**, то есть *КОРОВА* (в виде центрального символа на вымени и правее, у основания левой задней ноги, а также у копыта левой передней ноги) и **КОРОВА** (на брюшине правее вымени), а также **СЕ КОРОВА** (на грудине над передними ногами и далее справа вплоть до вымени). Таким образом, в том, что перед нами корова, не сомневался и сам поэт. Поскольку других слов в данном тексте нет, приходится понимать, что *ПОЛТАВА — ЭТО КОРОВА*, а учитывая огромный размер вымени, можно сказать, что *ПОЛТАВА — ЭТО (ДОЙНАЯ) КОРОВА*. Стало быть, Пушкин имел в виду, что для ряда основных персонажей Полтава оказалась просто средством обогащения, «дойной коровой».

Как видим, данный рисунок не просто имеет отношение к тексту поэмы, но и передает ее замысел лучше, чем какой-либо иной. Поэтому если исследователь не может понять замысел поэта, это, скорее всего, проблема именно данного исследователя, а не автора рисунка.

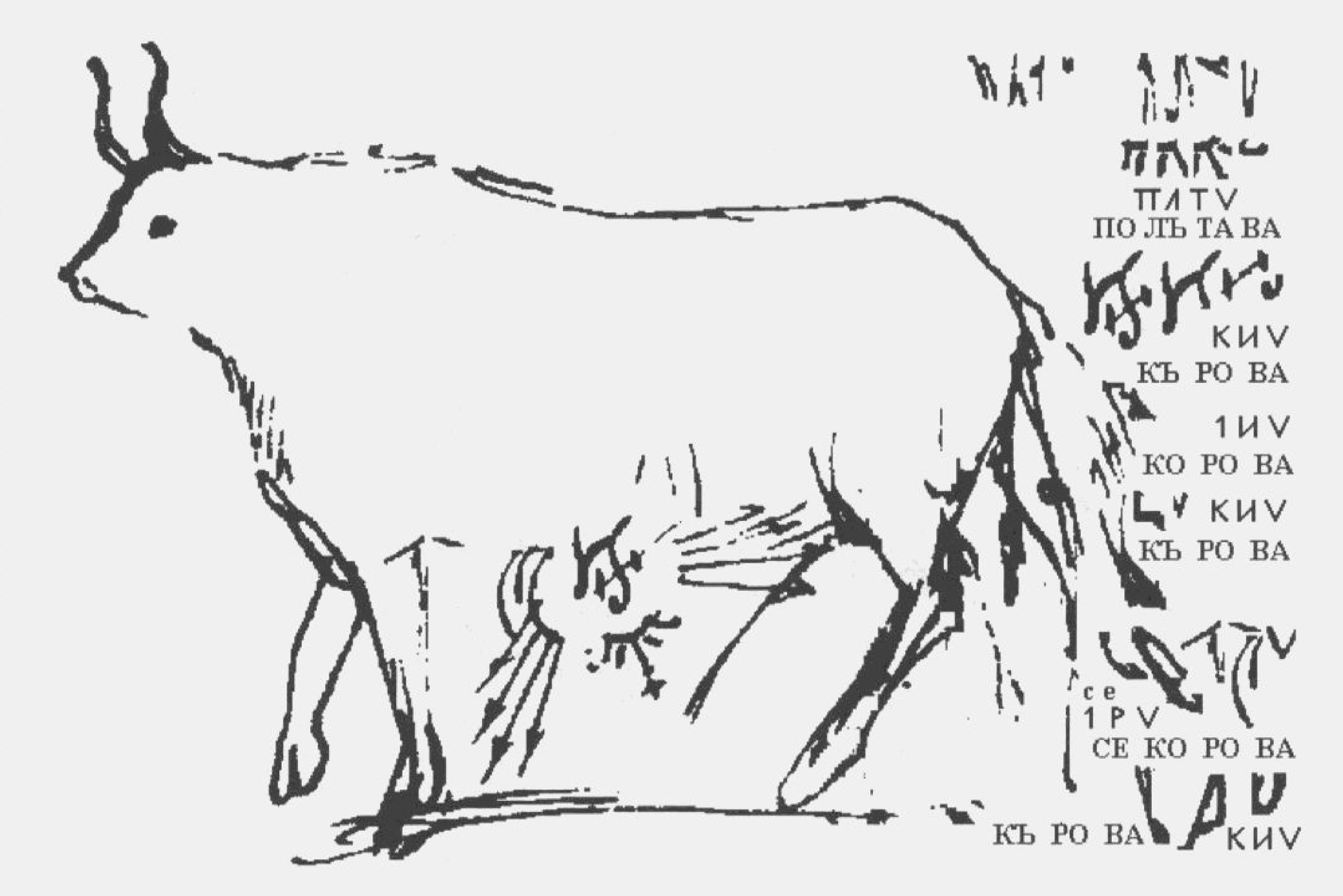


Рис. 90. Мое чтение надписей на изображении коровы

Рисунок медведя из поэмы «Цыганы»

Об этом персонаже пушкинских зарисовок размышляет С.В. Денисенко: *В графике Пушкина исключительно важна роль детали, приобретющей концептуальное, а подчас и символическое значение. В этом отношении рисунок аналогичен пушкинскому тексту, чрезвычайно экономному обычно в изобразительных средствах, где точно намеченная деталь часто заменяет пространное описание и стимулируют воображение внимательного читателя, вынужденного по детали восстанавливать всю картину...Так, на л. 46 тетради ПД 834 в черновике «Цыган» Пушкин делает зарисовку цыганского табора и отдельно рисует медведя в ошейнике. Оказывается, это настолько важная деталь цыганского быта, что Пушкин специально отмечает ее в кратком предварительном плане поэмы, где обозначены лишь главные герои и основные эпизоды произведения (ПД 843, л. 50 об.):*

Старик
Дева
Алеко и Мариула
Утро, Медведь, селенье опустелое
Ревность
Признание
Убийство
Изгнание



Рис. 91. Изображение медведя из поэмы «Цыганы»

О медведе Пушкин будет постоянно помнить, не забывая подчеркнуть эту деталь цыганского быта и в первоначальном описании табора: «Ручной медведь лежит на воле», и в сцене цыганского утра: «Крик, шум, цыганские припевы, / Медведя рев, его цепей / Нетерпеливое бряцанье...», и, наконец, в рассказе о новой жизни Алеко (ДЕН, с. 73–74). Действительно, у Пушкина мы находим строки

Медведь — беглец родной берлоги,
Косматый гость его шатра,
В селеньях, вдоль степной дороги,
Близ молдаванского двора
Перед толпою осторожной
И тяжко пляшет, и ревет,
И цепь докучную грызет;
На посох опершись дорожный,
Старик лениво в бубны бьет,
Алеко с пеньем зверя водит,
Замфира поселян обходит
И дань их вольную берет.

(IV, 188)

С. В. Денисңко отмечает также, что позже, в «Опровержении на критики» (1830), Пушкин вспоминал: «*О «Цыганах» одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек, и то медведь. Покойный Р(ылеев) негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазеющей публики. В(яземский) повторил то ж замечание.(Р(ылеев)*

прочил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее). Всего бы лучше сделать из него чиновника 8 к(ласса) или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы, ma tanto meglio» (но тем лучше) (XI, 153). Сам же исследователь добавляет: *Как видим, медведь в поэме «Цыганы» не только выразителен, но и колоритен — это и важная смысловая деталь, и поэтому появление такого рисунка в черновике поэмы закономерно: это иллюстрация, которая могла быть вынесена хоть на фронтиспис издания «Цыган». Здесь был, очевидно, важен смысловой контрапункт: вольный табор — и зверь на цепи* (ДЕН, с.75).

Правда, обращение к самому рисунку (ДЕН, с. 73) удивляет: животное гораздо больше похоже на собаку, очень поджарое, и цепи на нем нет. О том, что это именно медведь, догадываешься с трудом. По рисунку совсем не видно противопоставления вольной жизни цыган кабальным условиям медведя. Это животное не рвется с цепи, не протестует, а стоит в какой-то странной минорной позе. Он не косматый, не ревет, не пляшет и не грызет цепь, как о том повествует Пушкин. Нет тут также ни «лежания на воле», ни утренней побудки ревом. Словом, я не могу согласиться с тем, что «появление такого рисунка закономерно» и что «это иллюстрация, которая могла быть хоть на фронтисписе». Однако я могу ошибиться, и для подтверждения того или иного мнения следет обратиться к чтению надписей на самом животном.

На мой взгляд, наиболее значащей является надпись на спине (рис. 92). Сначала читаются светлые надписи на темном фоне, затем темные; начертано слово **ГОСТЬ**. А на ошейнике можно прочитать совершенно странное для данного рисунка слово **НАТАЛИ**. Получается, что поджарым, затюканным и неуклюжим («медведем») был *ГОСТЬ НАТАЛИ*. Вот вам и «илюстрация»! Стало быть, речь идет о воспоминаниях поэта, а вовсе не об иллюстрации к его поэме.

Но дочитаем до конца. Низ шеи можно прочитать как слово **СТИХ**, низ передней лапы — как **МИШИ**, и низ живота — как **СЬМОТЪРЕЛЪ**, то есть



Рис. 92. Мое чтение ндписей на верхнем изображении медведя



Рис. 93. Мое чтение надписей на других изображениях

СМОТРЕЛ. Выходит, что и в данном случае рисунок оказывается знаком-«смотрелкой» типа птиц; он свидетельствует о том, что Пушкин спустя какое-то время проводил правку. Однако правке подверглись не его стихи, а стихи гостя Натали, Миши. Таким образом, данное изображение — более позднее, его не было, когда Пушкин рисовал всю остальную картинку кибиток и повозок, и потому он размещен *выше* основного рисунка. Следовательно, он и не являлся иллюстрацией к стихам о медведе.

Но тогда что же является? Посмотрим на оставшуюся часть картины: повозки и какое-то лежащее существо (рис. 93). Кстати, именно это лежащее существо, уткнувшееся носом низ, и может быть изображением медвежей морды. Можно выделить и еще одно изображение — вдали, за колесами телеги, угадывается еще один медведь, которого я изобразил отдельно справа. Наконец, можно выделить и надписи, образуемые верхом повозок и нижней частью второго медведя; они гласят **МЕДЬВЕДЬ**, то есть *МЕДВЕДЬ*, и, чуть ниже, **ВЪ ТАБОРЕ**. Итак, какое-то из этих двух существ является медведем. Если принять близкого за собаку, то дальний будет медведем; и я больше склоняюсь к этой версии. Однако возможен и другой вариант, что второе существо я ложно углядел среди элементов палаток и повозок; тогда медведем будет более близкое существо. Но в любом случае, это — не верхнее изображение.

Наконец, из случайных знаков справа можно прочитать авторскую подпись: **А. ПУШКИН**. Обычно ее поэт ставил на законченном рисунке. К сожалению, оба животных на нем выявлены слабо, так что говорить о том, что рисунок можно было бы вынести на фронтипсис, и в этом случае не приходится — для читателя это был бы рисунок-загадка. Вероятно, гостей у Натали было двое, оба — «медведи», но стихи одного из них Пушкин должен был посмотреть. Это его так раздосадовало, что он нарисовал картинку «Медведь в таборе».

Рисунок «золотого петушка»

На титульном листе «Сказки о золотом петушке» (ПД 972, л. 1) 37, который мы уже рассматривали в связи с росчерком, имеется рисунок самого пе-

тушка на шесте. Имеет смысл его рассмотреть подробнее, тем более, что С.В. Денисенко в связи с этим отмечает: «*Автоиллюстрациями, без сомнения, можно назвать и рисунок кота и петуха в «Сказке о медведихе» (ПД 929, л. 1), и рисунок золотого петушка на титульном листе к «Сказке о золотом петушке» (ПД 972, л. 1)* 38. Согласившись на этот раз с тем, что перед нами автоиллюстрация, постараюсь выявить на нем не учтенные этим исследователем надписи.

Обращение к рисунку показывает, что тайные надписи на нем имеются (рис. 94). На голове у петушка находится надпись руницей **ВЫСЬТАВЪКЪ**, то есть *ВЫСТАВКА*. Далее, читая клюв и вниз от него, можно получить слова **А. ПУШКИНА**. Затем можно прочитать в ней же негативную надпись **ПУШКИНЬ**, а на шее — **ПТИЦ**. Перья хвоста можно прочитать и как **А.С. ПУШКИН**, и как **НЕГОДНЪКЪ**, то есть *НЕГОДНИК*, что, видимо, и было задумано поэтом. Наконец, на штриховке за спиной петушка светлым по темному начертано слово **РУСЬ**.

Итак, петушок — это один из представителей ПУШКИН-ПТИЦ на ВЫСТАВКЕ НЕГОДНИКА-ПУШКИНА. Всего таких птиц несколько, и с рядом из них мы познакомились, рассматривая пушкинские росчерки. Я согласен с выводом исследователя о том, что в данном случае перед нами одна из автоиллюстраций, причем весьма понравившаяся ее автору, поскольку он начертал слова ПУШКИН-НЕГОДНИК. Более того, он даже подписался словом РУСЬ, что должно придать особый вес данному рисунку. И действительно, данная иллюстрация вполне в духе книжного графика, художника-профессионала. Птица говорит о том, что произведение закончено и полностью готово к изданию. В данном случае оно вполне выдержано в русском духе.

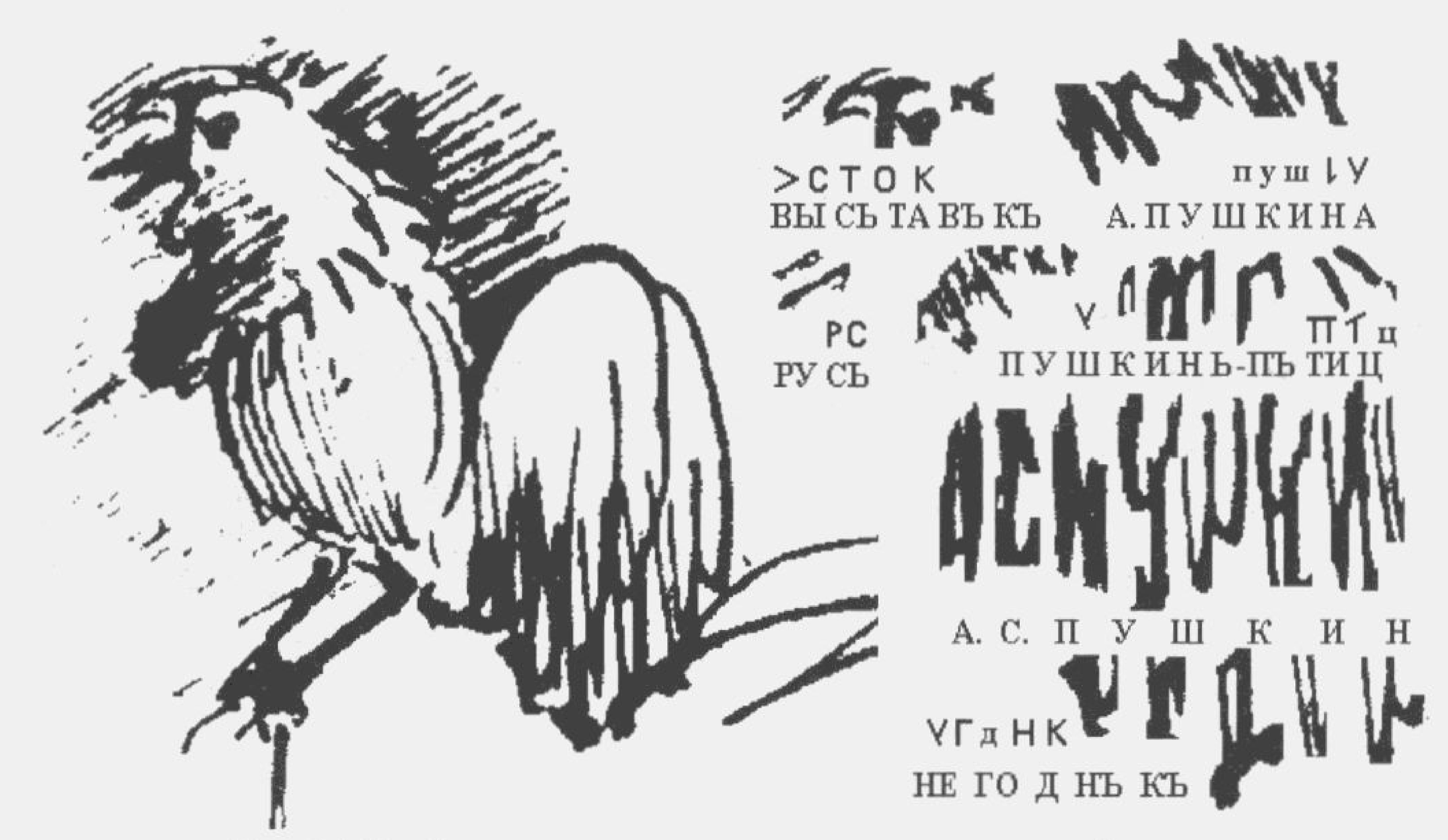


Рис. 94. Изображение петушка и мое чтение надписей на нем

Рисунок летучих мышей

Этот рисунок Пушкина (ПД 1096, л. 4 об.) опубликован С.В. Денисенко без какого-либо комментария (ДЕН, с. 168). На мой взгляд, рисунок двух летучих мышей выполнен весьма профессионально, так что не исключена перерисовка из какого-то источника (рис. 95). Назначение рисунков на первый взгляд совершенно непонятно, ибо у Пушкина нет произведений о летучих мышах. Сами рисунки надписей не содержат, однако фон, на котором они начертаны, состоит из ряда знаков и букв, который вполне можно прочитать. Поскольку надписи при малом увеличении не видны, приходится применять большое увеличение и, соответственно, рассматривать лишь фрагменты данного изображения.

Прежде всего читается надпись над крылом левой мыши (рис. 96). Здесь можно обнаружить такой текст: **КТО ЖЕ РАНЬШЕ? ПОКА ТЕ ЖЕ ЛОВЪКИЕ, СЬКЪРЫЕ ЗЕМЪЛЯНЫЕ МЫШИ ПЕРЬВЕЙ**, то есть *КТО ЖЕ РАНЬШЕ? ПОКА ТЕ ЖЕ ЛОВКИЕ, СКОРЫЕ ЗЕМЛЯНЫЕ МЫШИ ПЕРВЕЕ*. Таким образом, рисунок вовсе не является иллюстрацией даже второстепенных персонажей какого-то произведения Пушкина, а поясняет (опять-таки, на первый взгляд) его любознательность в отношении скорости перемещения летучих и полевых мышей. Как видим, пальму первенства он отдает последним.

Дальше читаем текст на крыльях летучих мышей. На дальнем сегменте правого крыла (слева от зрителя) можно прочитать слово **ВАМПИРЫ**. На среднем фрагменте крыла треугольной формы начертано слово **ПОСТОЯННО**, а обращение позитива в негатив дает слово **НЪСЯТЪСЯ**, тот есть *НОСЯТСЯ*. На ближайшем к телу фрагменте четыре слова читаются как **НА ГОРИЗОНТЕ ЗЕМЛИ, ВТЯНУВ**, а на теле — как **СЬВОИ КЪГЪТИ**, то есть *СВОИ КОГТИ*. На левом крыле написано **НЪ ПЪРОЛЕТЪ ОГЪРОМНЫХ ГРУПП**, то есть

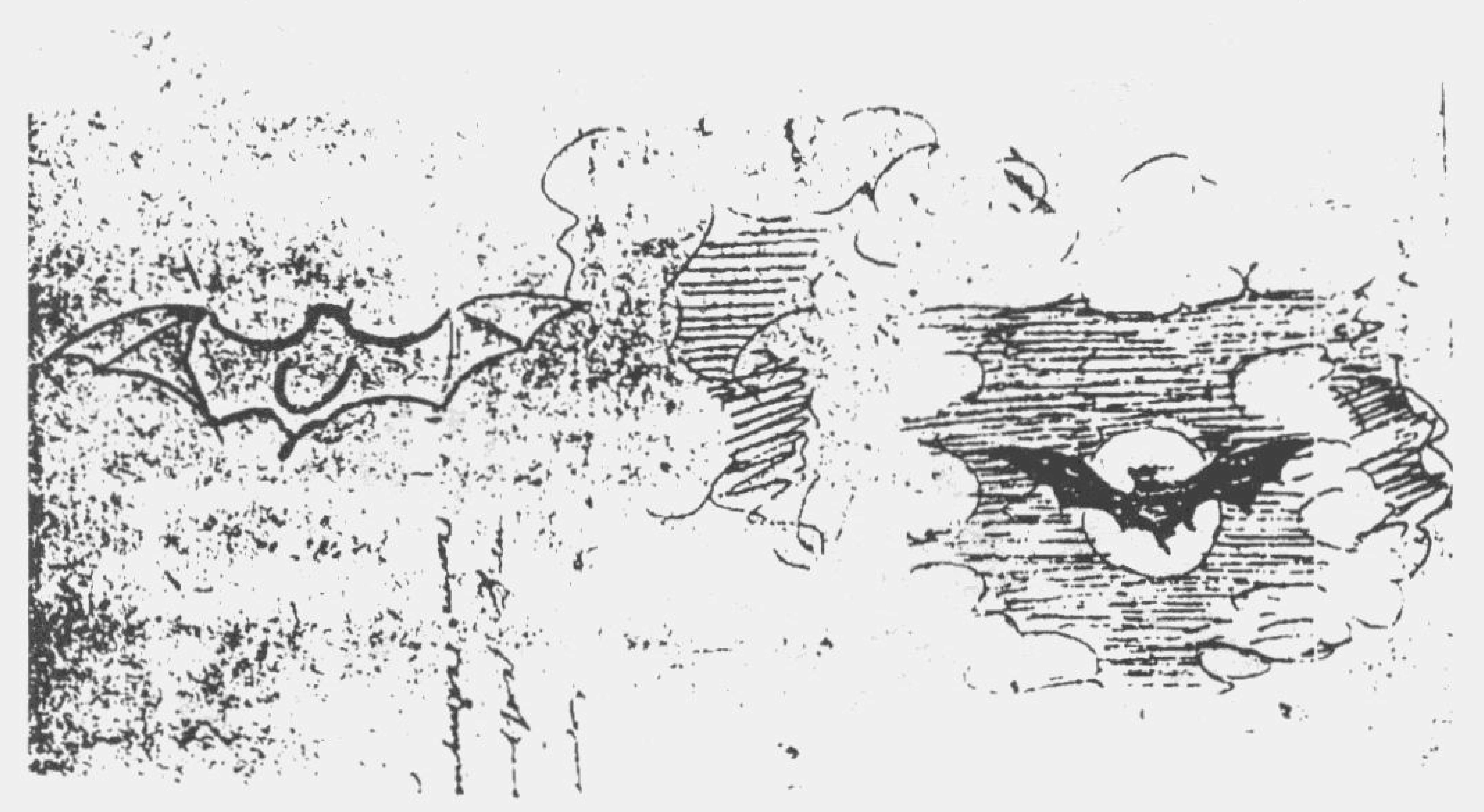


Рис 95. Изображение летучих мышей



Рис. 96. Мое чтение надписей на рисунке левой мыши

НО ПРОЛЕТ ОГРОМНЫХ ГРУПП, а на среднем треугольном фрагменте этого крыла — **ДИКОЕ ЗРЕЛИЩЕ МЫШЕЙ**.

Следующая группа надписей расположена правее крыла: **КЪРУГОМЪ ТЕМНО; ПОТОМУ ЧТО СКОЛЬЗЯТ ИЗ НОРЪ, МАХАЯ СРАЗУ НА ЮГ ЗА НОРЪМАЛЬНЫМИ ВИТЪРАМИ МАТЕРИКА.** Это означает: *КРУГОМ ТЕМНО, ПОТОМУ ЧТО СКОЛЬЗЯТ ИЗ НОР, МАХАЯ СРАЗУ НА ЮГ ЗА НОРМАЛЬНЫМИ ВЕТРАМИ МАТЕРИКА*. Под левой летучей мышью можно прочитать слова **РЕКЛАМА НЕ МИНЕТ И РУНА**, то есть *РЕКЛАМА НЕ ОБОЙДЕТ И НАДПИСИ*. Иными словами — реклама или огласка чего-то, что пока неясно, будет через какое-то время не только устной, но и письменной.

Продолжим чтение, на этот раз фона над и под левой летучей мышью (рис. 97). Обратив цвета, то есть сделав позитив негативом, читаем непосредственно над правым крылом мыши (от зрителя слева): **МОЯ ТАЙНА — БАНКРОТ**. Теперь становится понятным обращение Пушкина к проблеме, какая из мышей быстрее его догонит — поэту хотелось бы как можно быстрее улизнуть от кредиторов, и он убеждается в том, что прилюдный полет не позволяет достичь той скорости бегства, на которую способны полевые («земляные») мыши. А под левым крылом мыши надпись гласит: **БАНКРОТ — МОЯ ФАНТАЗИЯ**. Иными словами, поэт себя угова-

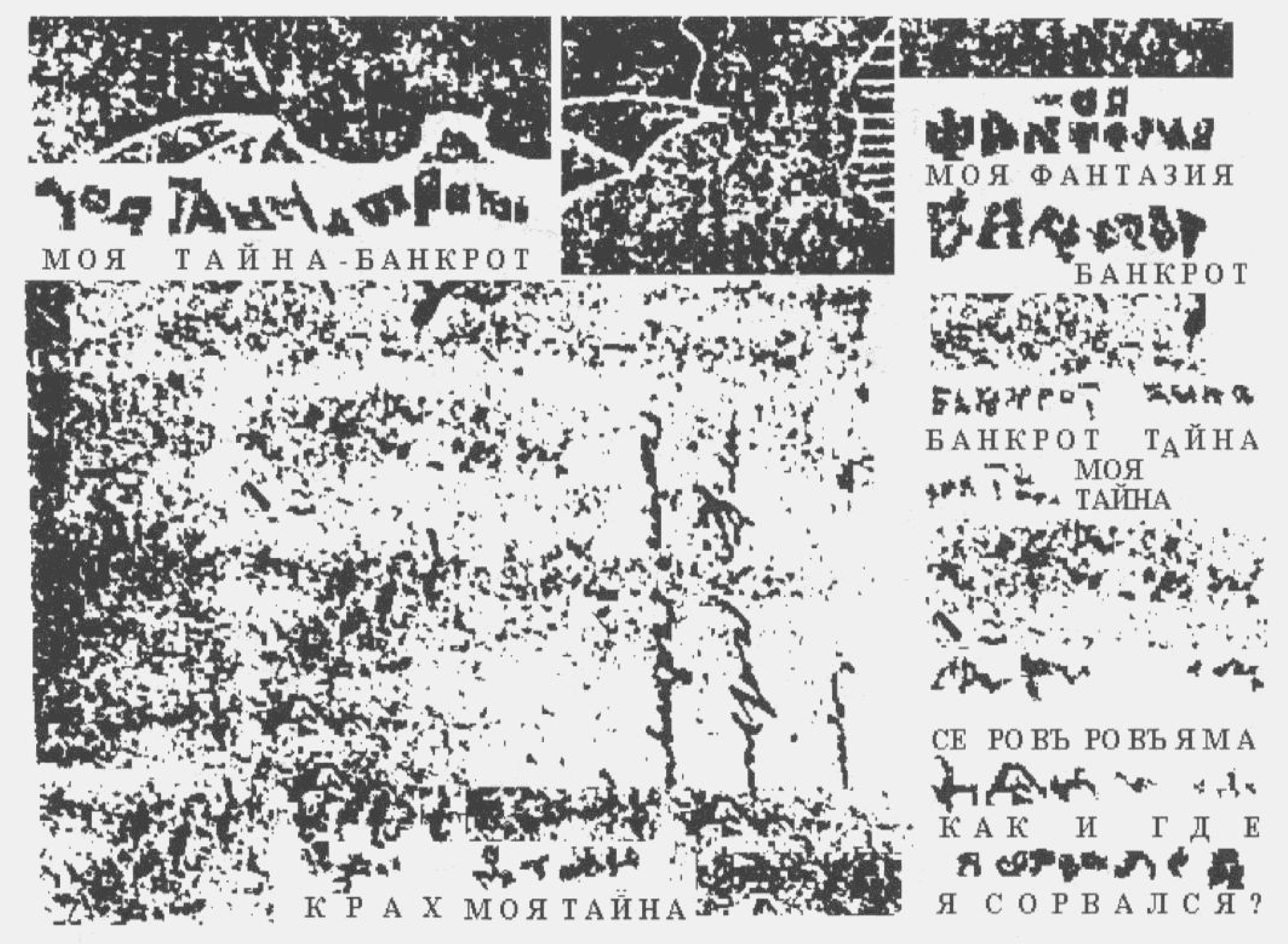


Рис. 97. Мое чтение надписей над и под летучей мышью

ривает, что его банкротство — как бы мнимое, это всего-навсего фантазия больного воображения.

Надписи под левой летучей мышью образуют 4 строки. На верхней читаем уже знакомые слова: **БАНКРОТ — ТАЙНА, МОЯ ТАЙНА**. Строкой ниже — нечто новое: **СЕ РОВЪ, РОВЪ, ЯМА**, то есть *ЭТО РОВ, РОВ, (ДОЛГОВАЯ) ЯМА*. Поэт боится, что за долги его могут посадить в долговую тюрьму («яму»). Собственно говоря, не так стршно заключение, как тот позор, которым оно сопровождается. На предпоследней строке мы видим слова **КАК И ГДЕ Я СОРВАЛСЯ**? Наконец, на нижней строке поэт сам себе пишет приговор: **КЪРАХЪ — МОЯ ТАЙНА**, то есть *КРАХ — МОЯ ТАЙНА*. Видимо, никакого приемлемого выхода из создавшейся трудности он не усматривает — денег у него нет, и за объявлением банкротства следует неотвратимое наказание. Судя по вопросу предпоследней строки, столь быстрая трата денег Пушкина весьма удивила, он не предполагал, что давно живет не по средствам.

Становится понятной и вся мышиная аллегория. С одной стороны, нехватка денег и банкротство — это мелочи жизни, так сказать «мышиная возня». Но с другой — *ПРОЛЕТ ОГРОМНЫХ ГРУПП — ДИКОЕ ЗРЕЛИЩЕ МЫШЕЙ. КРУГОМ ТЕМНО, ПОТОМУ ЧТО СКОЛЬЗЯТ ИЗ НОР, МАХАЯ СРАЗУ НА ЮГ ЗА НОРМАЛЬНЫМИ ВЕТРАМИ МАТЕРИКА*. И это тоже иносказание: банкроты едут в теплые страны (Австро-Венгрию, Италию), «выпорхнув

из своих Петербургских нор» за нормальными финансовыми отношениями европейского материка. Пушкин тем самым успокаивал себя, в конце концов, не он первый, не он и последний. Хотя, конечно, стать «мышью» и присоединиться к их «полету на юг» для него все-таки «дикое зрелище», от которого в глазах становится темно. Он понимает, что все банкроты — все-таки вампиры, однако в момент бегства (полета) они хотя и «носятся на горизонте», но все-таки «втягивают когти», то есть не позволяют себе пускаться в разные финансовые махинации.

Теперь читаем надписи вблизи правой мыши (рис. 98). Сначала — на облаке слева, где можно обнаружить слова **ЧЕГО Я БОЮСЬ ЗЛОГО РОКА**? А на облаке справа я читаю продолжени: **САТАНУ? ТОЖЕ МЪНЕ (МНЕ) РОК**! Как видим, в заключительной части рисунка настроение Пушкина переменилось, страхи отступили. Теперь он готов бороться с возникшей трудностью. Чтение штриховки над мышью в позитивном начертании приносит слово **РАСКРАСЬ**, а в негативном — **КРАСКАМИ**; негативное изображение штриховки под мышью, повернутое на 90° влево, дает слова **РУНА ТАЙНЫ МОЯ**. Иными словами, получается целое высказывание *РАСКРАСЬ КРАСКАМИ НАДПИСИ ТАЙНЫ МОЕЙ* (оборот речи — подражание известному выражению УТОЛИ МОЯ ПЕЧАЛИ). Разумеется, Пушкин ничего раскрашивать не собирается, у него такой традиции нет; кроме того, раскрашенные надписи сразу стали бы видны, перейдя из тайнописи в явнопись, что, разумеется, не входило в планы поэта. Так что данное выражение — просто шутка гения. Это он сам и подтверждает, ибо штриховка в правой части облака гласит: **А.С. ПУШКИН ПУШУТИЛ**.



Рис. 98. Мое чтение надписей правой мыши

Форма ПУШКИН ПУШУТИЛ — тоже шутка (если бы он был ПОшкин, он бы ПОшутил, а раз он ПУшкин, то он ПУшутил). И здесь же Пушкин еще раз пишет свою фамилию, подписывая законченный рисунок. Так что перед нами не просто рисунок, — но целый повествовательно-изобразительный рассказ-аллегория о пушкинском отношении к известию о банкротстве. Я бы сказал, что здесь все в высшей степени эстетично, и рисунок, и метафоры, и шутки, и смена настроения. Это — изобразительно-повествовательный шедевр!

На данном примере мы видим, что рисунок со встроенным в него тайным текстом может быть вполне самостоятельным и не связанным с какой-либо поэзией жанром художественного творчества А.С. Пушкина. И лишь раскрытие тайных кирилловских букв и знаков руницы помогло нам вырвать этот шедевр из забвения, из понимания его как *одного из рисунков, не имеющего отношения к стихам*, и сделать достоянием широких масс читателей.

Рисунки кошек

Исследователи отмечают, что Пушкин любил рисовать кошек, сидящих спиной к зрителю. Таких изображений у него довольно много, однако я выбрал только два, где штриховка, как мне кажется, передает некоторый текст. Первый рисунок принадлежит лицейской тетради Пушкина (ПД 839, л. 52) (ДЕН, с. 19). С.А. Фомичев кратко помечает: *На л. 52 Пушкин также намеревался было продолжить рассказ о Фарлафе, записав «Фарлаф без...», а рядом появляются рисунки кошки и головы какого-то зверька (возможо, кошки), — это, по тексту поэмы, одно из превращений злой волшебницы Наины (ср. И ведьма кошкой обртилась...»— IV, 72), постоянной помощницы Фарлафа* (ДЕН, с. 20). Так что С.А. Фомичев полагает, что в данном случае рисунок кошки иллюстрирует превращение злой волшебницы Наины.

Прочитаем теперь надписи на рис. 99. Читая слева направо и сверху вниз, получаем текст: **КОТ ГЕОРГИЙ ПИСАЕТ И КАКАЕТ МИМО**. Такую вольность мог себе позволить, конечно, только Пушкин-лицеист. Однако, поморщившись от такого бытовизма поэта (а мы сами в пределах семьи прекрасно понимаем, насколько нас может вывести из душевного равновесия подобное озорничание кота, и вполне можем пожаловаться на него членам семьи именно в таких выражениях), мы все же замечаем, что, во-первых, речь идет не о кошке, а о коте, к тому же весьма нечистоплотном, так что вряд ли тут Пушкин имел в виду *одно из превращений злой волшебницы Наины*, а во-вторых, кот имеет имя, и вовсе не Фарлаф, тем более не Наина, а ГЕОРГИЙ. Так что замысел Пушкина, воплощенный в рисунке, был иным, — возможно, лицеист Пушкин вспомнил реального знакомого ему кота с неприятными проделками. Интересно и то, что Пушкин обратил внимание на высказанную выше деталь строптивого поведения Георгия, что, видимо, характеризует самого Пушкина как не слишком большого любителя этой разновидности домашних животных. Заметим, что и животные платили ему той же монетой, судя по его рисункам —



Рис. 99. Изображение кошки и мое чтение надписей

везде коты и кошки разворачиваются к нему спиной, что говорит об их неприязненном отношении к данному человеку.

На втором рисунке, передающем интерьер «Домика в Коломне» (рис. 99), мы видим почти такое же изображение животного (ПД 915, л. 9 об.) (ДЕН, с. 84) и подозреваем, что это — тоже кот. Разумеется, поскольку в данном случае кот не является основным объектом изображения, а оказывается лишь небольшой деталью «Бреющейся Мавруши», речь о нем у пушкиноведов не идет. Обращаясь к рисунку (справа), я предпочитаю читать штриховку. Однако в данном случае штрихи надо повернуть на 90° влево, а для чтения нижних строк необходимо перейти от позитива к негативу. На этом рисунке я читаю: **КОТ МУРЛКА ПЪЛОХОЙ** (слово *ПЛОХОЙ* начертано руницей). Как видим, даже этот вымышленный поэтом второстепенный персонаж не привлекает поэта; с другой стороны, и сам персонаж показывает свою неприязнь зрителю, улегшись на полу к нему спиной (его оправдывает лишь то, что мордой он повернут к своему хозяину, «Мавруше»).

На третьем рисунке Пушкина кот сидит на окне в комнате Дегилье над стулом (ПД 831, л. 42) (ДЕН, с. 116), перед ним стоит француз без брюк. Надпись на коте читается при ее развороте на 90° влево, причем часть букв читается в прямом цвете, часть в обращенном. Вся надпись гласит **СЭ КОШКИН ДОМ**, и при этом вторая буква, буква О, изображена в виде такой же сидящей спиной к зрителю кошки. Так что Дегильи находится как бы в доме у кошки, и это уже характеристика не кота, а его хозяина.



Рис. 100. Изображение птицы и мое чтение надписей

Рисунок птицы

Последним я рассматриваю рисунок Пушкина на шмуцтитуле книги о нем и в качестве заключительной заставки перед Summary (ДЕН, рис. 3 и 251). К сожалению, в самой книге о нем нет ни слова. Тем не менее, обращаясь к этому изображению (рис. 100), можно прочитать (сначала оперение крыла) слова **ПИШУ** (кириллица, П с поворотом на 180°), **КАКЪ МАСЪТЕРЪ**, то есть *КАК МАСТЕР* (оперение ног и сами ноги). Следовательно, птица кодирует похвалу Пушкина самому себе. Осознав, что он дошел до уровня подлинного мастера в поэзии, Пушкин делает данную запись, стилизуя ее под изображение стоящей птицы. Это уже не просто «птичка» со значением «смотрел»; это — графический знак высшей самооценки.

Краткое резюме

Рассмотрев пушкинские изображения 23 животных (11 лошадей, 1 льва, 1 змею, 1 корову, 2 медведей, 1 петушка, 2 летучих мышей, 3 кошек и 1 птицу), можно прийти к определенным выводам.

Прежде всего, КАЖДОЕ изображение животного несет тайный текст. Он может быть разным по длине, даже очень коротким, но он непременно *есть*. Это означает, что целью Пушкина было не начертание самого рисунка как такового, но создание изображения как переносчика, как контейнера тайного текста. В связи с этим требования собственно к рисунку снижаются. Я это понимаю так, что врисовывание текста в части тела животного часто портит эти самые части тела, так что *чем больше в рисунке текста, тем больше в нем искажений*. Поэтому для совмещения текста с первоклассными рисунками (например летучих мышей) Пушкин прибегал к *выносному тексту*, то есть буквы и слоговые знаки размещались не столько на самом животном, сколько на окружающем его фоне. Вместе с тем, иногда Пушкин

не очень старался, а иногда ставил иные цели, и животные выходили мало похожими на себя (лев, первый медведь, автопортрет в виде лошадиной морды). Но бывали случаи и великолепного изображения животных (из лошадиных рисунков мне более всего понравилось изображение скачущего во весь опор коня под седлом в качестве ассоциации в поэме «Кавказский пленник»). В таких случаях Пушкин чертил контурные рисунке на уровне художника-профессионала. А в кругах живописцев известно, что передача на бумаге животного много сложнее, чем человека, ибо животное не позирует и, кроме того, отображается в дижении. Так что при таком уровне мастерства явно неудачные рисунки можно отнести либо на счет элементарного небрежения (Пушкина в тот момент занимало что-то иное, и он просто халтурил, не напрягался, прекрасно понимая, что скорее всего этих рисунов кроме него больше никто не увидит), либо на счет иных задач, которые он в тот момент ставил перед собой (например, рисунок коня как просто знак просмотра текста).

Далее, весьма различен смысл изображений животных. Иногда животное рисуется вроде бы ради него самого, например, лев как СОБСТВЕННО ЛЕВ, ЛЕВ НАДПИСЕЙ. Но и тут лев оказывается связанным с надписями и понимается не просто как животное, но как СТОЙКИЙ носитель письменной информации. Один из двух медведей аттестуется как МЕДВЕДЬ В ТАБОРЕ, что его характеризует не столько в его биологическом естестве, сколько в его социальной функции средства заработка цыган. Или конь, начертанный вроде бы ради него самого — на нем мы читаем ЭТО — КОНЬ. ПАСУ МУДРО БЕЗ УЗДЫ. Следовательно, тут конь (аллегория влюбчивости Пушкина) характеризует Пушкина как «пастуха», и эта аллегория помогает нам понять самооценку поэтом некоторых черт его характера. Великолепно нарисованные летучие мыши в первых строчках подписей тоже вначале подаются как ВАМПИРЫ, которые НОСЯТСЯ НА ГОРИЗОНТЕ ЗЕМЛИ, ВТЯНУВ СВОИ КОГТИ, однако позже становится понятной аллегория с обанкротившимися должниками, и прежде всего с ним самим как с банкротом, на которого слетелась стая вампиров. Так что *любование животными ради них самих Пушкину не присуще*, а некоторые животные (скажем, ПЛОХОЙ КОТ МУРЛЫКА) поэту вообще антипатичны.

Поэтому назначение животных — прикладное. В этом качестве, однако, рисунки отнюдь не являются простой иллюстрацией поэтического текста, сообщая дополнительные сведения об описанных в стихах персонажах или передавая ассоциации Пушкина. Так, в стихотворении «Делибаш» мы читаем строки ЖАНДАРМ, НО КОНЬ ЛЕГКИЙ, РЕЗВЫЙ. РЫСЬ, ГОРКИ, так что всадник, который оказался жандармом, характеризуется через своего коня, легкого и резвого, спокойно идущего рысью и в темпе берущего горки. Разумеется, этот человек не только любит животных, но и знает толк в конях. Напротив, другой всадних оценен отрицательно: ГУСАР В ПАРКЕ НА ЛОШАДКЕ. НУ И ВИД! ЗЛЮКА С УСАМИ! АНИКА-ВО-

ИН! МИР ПРАХУ ТВОЕМУ! Очевидно, что тут в основе лежит какой-то личный эпизод в жизни Пушкина. А вот сюжет, связанный с эмоциями поэта по поводу написания им «Евгения Онегина»: всадник на лошади имеет надпись ИТОГИ НЕСТАБИЛЬНЫ СНОВА. А.С. ПУШКИН, ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН. Так что в данном случае можно предположить, что скорее животное должно было воплощать какой-то текст, чем текст вписывался в готовый рисунок животного.

Основная масса рисунков животных все-таки связана с женщинами, где Пушкин помечает свое увлечение ими рисунком коня. Так, на одном из рисунков коней мы читаем НАДПИСЬ: НАТАША-КРАСА, ПРОШЛАЯ КРАСА. ПУШКИН, а на другом — лишь констатацию: КОНЬ, ЛИХИЕ КОНИ. А Я — И КОНЬ, И КРОСС. На третьем, лицейском — ТАРАСОВА, ОХ, ЗИНА! ЗИНОК ТАРАСОВА, на четвертом, тоже лицейском, ПУШКИН-ДОН КАРЛОС. ТАНЯ МИШКИНА. ЛЮБОВЬ, ЛЮБОВЬ! Еще на трех изображениях мы читаем АНДРЕ ШЕНЬЕ, ПУШКИН и УЖЕЛЬ ЗДЕСЬ ВЕРА МОСКВИНА? Один из медведей оказывается ГОСТЕМ НАТАЛИ. Тем самым, животные если что и иллюстрируют, то скорее всего воспоминания Пушкина, связанные с женщинами.

Кстати сказать, названные имена, подобно Юле Озерковой в первой главе, скорее всего псевдонимы, и, возможно, за прошлой Наташей-красой, ох-Зинком Тарасовой, любимой Таней Мишкиной и неожиданной Верой Москвиной скрываются известные пушкиноведам персонажи. Но в таком случае рисунки животных совершенно не связаны с сюжетом, а передают сладкие воспоминания поэта.

Но некоторые изображения действительно передают основную идею произведения. Так, поэма «Полтава» сопровождается рисунком коровы с большим выменем и подписью ПОЛТАВА — ЭТО КОРОВА, где Полтавское сражение понимается, видимо, как дойная корова для персонажей поэмы. А в стихах о Стамбуле поэт отмечает, что СТАМБУЛ НАШ и что фокусы над ним проделывает отечественный ВЕДЬМАК, держа эту опасную змею за хвост. В «Сказке о золотом петушке» петушок — это один из представителей ПУШКИН-ПТИЦ на ВЫСТАВКЕ НЕГОДНИКА-ПУШКИНА. И таких ПУШКИН-ПТИЦ, очевидно, много. (Новообразование ПУШКИН-ПТИЦА является, видимо, ответом на вопрос о плохо знаемом персонаже: «А это что за птица?»). Так что данная сказка — это некий паноптикум, ВЫСТАВКА «птиц» типа царя Додона и Шемаханской царицы.

Наконец, рисунки животных передают либо технические пометы Пушкина, типа СМОТРЕЛ, либо его восхищение собой, например ПИШУ КАК МАСТЕР (на изображении птицы), либо довольно сложную историю, связанную с банкротством и перспективой угодить в долговую яму. Последний случай, связанный с переходом от отчаяния к надежде, является самостоятельным законченным произведением особого жанра *рисованной прозы*, который одновременно и похож на басню своей аллегорической основой, и одновременно является биографическим фактом, попыткой осмысления

случившегося, и вместе тем, дает любопытнейшую картину смены настроения от философского размышления к отчаянию и к его замене на надежду. Тут мы имеем самый обширный связанный текст: КТО ЖЕ РАНЬШЕ? ПОКА ТЕ ЖЕ ЛОВКИЕ, СКОРЫЕ ЗЕМЛЯНЫЕ МЫШИ ПЕРВЕЕ. ВАМПИРЫ ПОСТОЯННО НОСЯТСЯ НА ГОРИЗОНТЕ ЗЕМЛИ, ВТЯНУВ СВОИ КОГТИ. НО ПРОЛЕТ ОГРОМНЫХ ГРУПП — ДИКОЕ ЗРЕЛИЩЕ МЫШЕЙ. КРУГОМ ТЕМНО, ПОТОМУ ЧТО СКОЛЬЗЯТ ИЗ НОР, МАХАЯ СРАЗУ НА ЮГ ЗА НОРМАЛЬНЫМИ ВЕТРАМИ МАТЕРИКА. РЕКЛАМА НЕ ОБОЙДЕТ И НАДПИСИ. МОЯ ТАЙНА — БАНКРОТ. БАНКРОТ — МОЯ ФАНТАЗИЯ. ЭТО РОВ, РОВ, (ДОЛГОВАЯ) ЯМА. ГДЕ И КАК Я СОРВАЛСЯ? КРАХ — МОЯ ТАЙНА. ЧЕГО Я БОЮСЬ ЗЛОГО РОКА?: САТАНУ? ТОЖЕ МНЕ РОК! РАСКРАСЬ КРАСКАМИ НАДПИСИ ТАЙНЫ МОЕЙ! А. С. ПУШКИН ПУШУТИЛ. Итого — 83 слова. Возможно, что слов тут даже больше, ибо я не могу гарантировать, что выявил их все (надписи на облаках и на небе очень сложны для выявления).

Из данного текста видно, что Пушкин очень боялся огласки, дурной славы (рекламы), которая в таком случае не минет и различного рода периодические издания. Примечательно, что данная проблема занимала его несколько дней, ибо за меньший срок начертить рисунок с таким количеством встроенного текста и такой высокой тщательностью исполнения просто невозможно. Вполне возможно, что каждое из его настроений продолжалось не менее суток, так что сначала он не допускал и мысли о возможной катастрофе банкротства, изображая аллегорических летучих мышей и сравнивая их с мышами полевыми. Затем, на следующий день он стал осознавать свое банкротство, но как тайну — или как фантазию. Потом до него стало доходить, что результатом банкротства может стать... он подыскивает нужные слова, но боится назвать ситуацию прямо, — «ров». Да, ров... нет, все же лучше сказать открыто — яма! Итак, долговая яма и огласка. Огласка? Но ведь это крах! Полный крах и как дворянина, и как поэта. КРАХ — МОЯ ТАЙНА! — только и смог он написать в конце этого тяжелейшего дня. А на следующее утро эта перспектива не стала ему казаться такой уж мрачной, и он смог посмеяться над своими вчерашними опасениями.

Таким образом, назначение как рисунков, так и сопровождающего их тайного текста весьма разнообразно и не может быть сведено к единственной причине. Заметим также, что и рисовать, и снабжать рисунки тайными знаками кириллицы и руницы Пушкин начал уже в лицейские годы.

Общий итог

В данной главе рассмотрено 35 скелетных, 9 контурных и 23 проработанных персонажа, то есть всего 69 изображений животных, ведьм и чертей. Вероятно, в творчестве Пушкина их больше, но в данной работе не ставится проблема издания корпуса всех тайных текстов поэта, поэтому я ограничиваюсь таким количеством, которое все же, на мой взгляд, достаточно репрезентативно.

Самый главный вывод из промежуточных итогов тот, что ВСЕ контурные, скелетные и проработанные рисунки животных и «дьявольских» персонажей Пушкина содержат надписи, которые настолько хорошо обыгрывают все детали персонажей, все их складки, перья, шерсть, гриву, копыта и т.д., что невольно закрадывается мысль о том, что основой рисунка был все-таки текст, а сам рисунок возникал уже как графическое осмысление получившихся знаков.

Основная часть как скелетных рисунков, так и рисунков животных вовсе не связана с сюжетом стихотворений, рядом с которыми они размещены, так что они никак не могут быть названы рисунками-иллюстрациями. Они просто передают факты биографии поэта. И еще небольшая часть является «знаком качества» готового произведения, пригодности его к публикации.

Рассмотренные тайные тексты помогают понять многие замыслы Пушкина или оценки уже исполненных произведений, дают комментарии к некоторым биографическим фактам, но прежде всего позволяют оценить сердечные тайны и мимолетные увлечения пылкого юноши и, позже, любвеобильного молодого человека.

ВЕТВИ И ПЕЙЗАЖИ

В этой главе нашему анализу подвергнутся изображения растительности, преимущественно деревья, а также пейзажи, причем не только природные, но и городские. Пушкин их тоже рисовал достаточно часто, поэтому основания для их подробного анлиза на предмет выделения в них тайных надписей есть. К тому же С.А. Фомичев в качестве особого пункта выделяет раздел 6.6 — растения (например, пирамидальные тополя и пр.). Исследование целесообразно начать с презумпции наличия на рисунках надписей, причем, как и прежде, вначале рассмотреть отдельные ветки и деревья, а затем — пейзажи, в которых уже присутствует определенная композиция.

Традиционное мнение, существующее в пушкиноведении — что пейзажные рисунки составлены или по памяти, или в качестве перерисовки пейзажей других художников. С этой точкой зрения мы постараемся разобраться. И хотя я предложил начать рассмотрение с отдельных растений или даже с отдельных веток, я сделаю одно небольшое исключение, чтобы понять, насколько точно были поняты пушкинские зарисовки исследователями его творчества. У меня здесь есть и еще один мотив для анализа — одна из надписей, обычно мелких, на этом примере показана довольно крупно, она хорошо видна невооруженным глазом, не требует увеличения и потому может служить почти идеальным примером пушкинской тайнописи. Я имею в виду «Пейзаж с дорожным экипажем».

«Пейзаж с дорожным экипажем»

С.А. Фомичев, комментируя данный рисунок, отмечает, что Пушкин на том же листе выше переписал строки из «Одиссеи» о скитаниях многоопытного мужа, об изучении им чужих городов и образа жизни их жителей и о том, что это знание не пригодилось Одиссею, чтобы спасти его друзей. Очевидно, что эти мысли разделял и Пушкин.

Думается, вовсе не случайно вновь задержался над этим текстом Пушкин, намечая судьбу героя новой повести, — продолжает анализ С.А. Фомичев. — *Особой лирической скрепой, соединяющей цитату из «Одиссеи» с подсчетом, относящимся к раннему замыслу «Капитанской дочки», служит появившийся на той же странице, еще позже, рисунок. Это так называемый «Пейзаж с дорожным экипажем», который А. Эф-*



Рис. 101. «Пейзаж с дорожным экипажем»

рос справдливо связывает с группой других зарисовок, относящихся к оренбургской поездке 1833 года (ДЕН, с. ЭФЗ, с. 449). Можно сказать теперь на этот счет определеннее: на рисунке изображена дорожная повозка, приближающаяся к Белогорской крепости.

Так сухие цифры в совокупности с пробой перевода из «Одиссеи» и рисунком хранят раздумья писателя о трудной судьбе и долгих странствиях, предстоящих юному герою (ДЕН, с. 62–63). Итак, на рисунке, по мнению С.А. Фомичева, изображена Белогорская крепость. Сразу же позволю усомниться: откуда возникло такое мнение? На рисунке нет ни башен, ни крепостной стены, ни въездных ворот, словом, ничего, что хотя бы отдаленно напоминало крепость. Изображены какие-то домики на пригорке, и все. Более того: экипаж явно проезжает мимо, ибо уже миновал развилку с дорогой, ведущей к домикам. Так что дорожная повозка скорее изображена удаляющейся, чем приближающейся. Ну, а если это не крепость и к ней повозка не приближается, то откуда известно, что тут где-то поблизости находится Белогорская крепость? Словом, похоже, что атрибуция рисунка произведена лишь из общих соображений. Действительно, речь идет о какой-то из поездок Пушкина, но о



Рис. 102. Мое чтение криптограмм А.С. Пушкина

какой именно? Ездил он много, и местность может быть любой. Впрочем, пояснение может дать надпись на самом рисунке. К ее чтению я и перехожу

Первое, что бросается в глаза при разглядывании домиков на пригорке, это то, что они прочерчены как-то незвершенно, что сразу же наводит на мысль о тайнописи (рис. 102). Крыша самого левого домика вместе со стеной очень напоминает букву К, только наклонившуюся вправо. А правее видна просто-таки очень четко выписанная буква А. Если же развернуть нужным образом все буквы и какие-то из их их штрихов чуть раздвинуть или, напротив, чуть сблизить, мы получаем очень ясную надпись **КАВКАЗЪ**. Так что никакого намека ни на Белогорскую крепость, ни на Оренбург тут нет. А левее и выше домов поселка на рисунке изображены какие-то знаки, которые я читаю как **СВЯТОЙ**. Итак, перед нами *СВЯТОЙ КАВКАЗ*.

Похоже, что можно прочитать и кроны деревьев. Читая слева направо, получаем текст: **ЖЕЛЕЗЬНЫЯ ЗЕРЪКАЛА ВЪ ДАРЬЯЛЕ. СВЯТИЛИЩЕ**, то есть *ЖЕЛЕЗНЫЕ ЗЕРКАЛА В ДАРЬЯЛЕ. СВЯТИЛИЩЕ*. Итак, вместо ожидаемой по Фомичеву надписи ОРЕНБУРГ. БЕЛОГОРСКАЯ КРЕПОСТЬ мы читаем СВЯТОЙ КАВКАЗ. ЖЕЛЕЗНЫЕ ЗЕРКАЛА В ДАРЬЯЛЕ. СВЯТИЛИЩЕ. Так что перед нами Дарьяльское ущелье Кавказа, где в святилище зеркала не серебряные или бронзовые, а дешевые, железные, в которые, вероятно, весьма сложно смотреться.

Затем читаются и домики справа, уже не на пригорке. В них сложно определить знаки, но, кажется, они могут быть сложены в нечто вроде **ТО СЪНИЗУ ЛИКЪ**, то есть, возможно, как раз железные зеркала и являются *ОТДЕЛКОЙ ИДОЛА СНИЗУ*. Можно также прочитать изображение экипажа, начиная с буквы П, расположенной левее, и читая в качестве буквы О левое заднее колесо. Так читается слово **ПОВОЗКА**, а также слово **КЪНИ**, то есть *КОНИ*. А на негативном изображении можно прочитать слово **ДИКЪЕ**, то есть *ДИКИЕ*. Следовательно, заключительнм предложением оказывается ПОВОЗКА — КОНИ ДИКИЕ. Судя по этой последней фразе, Пушкину поездка в Дарьяльское святилище не понравилась.

Вероятно, обдумывая замысел «Капитанской дочки», Пушкин вспоминал не столько свои более или менее сносные по условиям путешествия, сколько мытарства с дикими конями по горной дороге Кавказа. Для нас же эта зарисовка важна тем, что дает наглядное, почти явное отражение слова КАВКАЗЪ в деталях рисунка.

Ветка дерева

Теперь приступим к исследованию древесных ветвей. С.В. Денисенко при этом замечает: *Согласно «академическим» рисовальным канонам Пушкин рисовал и детали пейзажа. Один из самых распространенных сюжетов в пушкинской графике — изображение ствола обломанного дерева или пня с торчащей сухой веточкой или веточкой с листвой. Данный сюжет встречается у Пушкина в рукописях различных лет, начиная с лицейской поры. Манера рисования при этом оставалась неизменной; здесь именно*

«набитая в детстве рука», рисующая хорошо известное легко и блестяще. Многие исследователи сравнивали подобную пушкинскую манеру едва ли не с достижениями графики XX столетия. Все же, если мы познакомимся с образцами классического рисунка, трудно будет не признать приверженность поэта лицейской «классической» выучке. Сравним рисунок из «Ландшафтного живописца» (ЛЕГ) — традиционный изогнутый ствол дерева с сухими ветками и веткой с листвой и один из пушкинских рисунков (ПД 838, л. 68)... К сожалению, часто исследователи графики Пушкина в своих изысканиях игнорировали искусствоведческие приемы исследования, что приводило порою к несостоятельным, на наш взгляд, атрибуциям. Если мы сопоставим пушкинские пейзажи с экзерсисами из рисовальных пособий данной эпохи (а их было множество), то станет очевидно, что упражнения Пушкина ни в коем случае не предполагают открытий подобного рода (ДЕН, с. 128 и 134). Иными словами, Пушкин якобы почерпнул образцы для своих работ в «Ландшафтном живописце»! Такая версия кажется мне весьма экзотичной, несмотря на ее внешнее правдоподобие. Как можно предположить, на данном рисунке Пушкина имеются надписи, которые, разумеется, ни из какого руководства по рисованию почерпнуть невозможно. А надписи весьма сильно влияют на контуры всех изображенных предметов, так что, даже если первоначальный замысел и был бы заимствован из какого-либо источника, по мере появления надписей контур предметов мог бы исказиться до неузнаваемости.

Перейдем теперь к рассмотрению рисунка Пушкина.

На рис. 103 изображен пень, из которого вырастает молодой побег. Правда, на нем нет листьев, хотя окружающие более низкие ветки их содержат. Вершина побега образует букву З или слоговой знак ЗЕ/ЗИ. Уже это сразу определяет наличие на рисунке надписи и, следовательно, оригинальное творение поэта.

Надписи на изображении пня вполне читаемы. Так, изгиб ветвей и правая верхняя часть пня образуют имя и фамилию лица, о котором Пушкин создал данную запись — **ЗИНОКЪ ДЕЛЬВИГЪ**, то есть *ЗИНАИДА ДЕЛЬВИГ*. Поэт называет Зинаиду так, как было тогда принято — ЗИНОК. Текст о ней начинается правее, в виде контура кленового листа, где можно прочитать слово **СЪ ВЕЧЬНЪМИ**, и контуров ветки и более низкого кленового листа со словами **ЗЬВОНЪКЪМИ СПЛЕТНЯМИ**. Затем спускается участок ствола, где можно прочитать слово **КАЖЕТЪСЯ**, от него идет вправо вверх лист, читаемый как **БОЛЬШЬМЪ**. Затем как бы парит в воздухе надпись **СЬТОЛИЧЬНЪМЪ**, а на очень хорошо выписанным под ней листом можно прочесть слово **КРУПНЫМ ЛЬВОМЪ**. На травке внизу, поменяв позитив на негатив, можно прочитать слово **ПИШИ**, и на самой нижней кромке — слово **МАШКА**. Слева от пня, внизу, можно прочитать текст **ЗИНОКЪ — ТО МИЛЫЙ ЗВЕРЕКЪ**. И, наконец, внизу ствола побега можно прочитать подпись: **ПУШКИН**.

Теперь можно синтезировать весь текст: *ЗИНОК ДЕЛЬВИГ С ВЕЧНЫМИ ЗВОНКИМИ СПЛЕТНЯМИ КАЖЕТСЯ БОЛЬШИМ СТОЛИЧНЫМ КРУП-*



Рис. 103. Пень с веткой и мое чтение надписей

НЫМ ЛЬВОМ, ПИШИ МАШКА. ЗИНОК — ТО МИЛЫЙ ЗВЕРЕК. ПУШКИН. Перед нами текст из 18 слов, любопытная характеристика родственницы его приятеля Дельвига, Зинаиды Дельвиг, где Пушкин вовсе не проявляет обычных пылких чувств. И хотя он называет ее «милым зверьком», ее «львиная» внешность обманчива, только «кажется», а вечные сплетни, произносимые звонким голосом, поэта скорее раздражают, чем радуют. Поэтому совсем не удивляет надпись, начертанная в центре пенька светлым по темному: **РУСЬ. ПЕНЬ МИРА**, что расширяет текст до 21 слова. Полагаю, что этим *ПНЕМ* является тот же *МИЛЫЙ ЗВЕРЕК*, то есть Зинаида Дельвиг, по мнению Пушкина, довольно глупая, притом настолько, что ее можно назвать *ПНЕМ МИРА*, но велеречивая. Да и сама композиция в честь Зины являет собой картину пустого пня с единственным крупным, но безлистым побегом. Так что рисунок тут иллюстрирует данную надпись, и к тому же весьма точно. Такое, разумеется, срисовать неоткуда. Так что искуссствоведческий анализ в данном случае — плохой помощник. Таково мое мнение перед осмотром рисунка Леграна.

Замечу, что если речь идет о баронессе Дельвиг, то ее звали Софьей Михайловной, а не Зинаидой, так что перед нами опять некая мистификация Пушкина. Но Софья Михайловна Салтыкова, вышедшая замуж за А.А. Дельвига, действительно какое-то время жила в Петербурге, где была постоянно окружена столичной молодежью. Видимо, именно это и не понравилось Пушкину, ко-



Рис. 104. Рисунок сломанного дерева из «Ландшафтного живописца»

торый ее назвал именно не львицей, а столичным львом (к ней приезжали в основном одни мужчины), милым зверьком, но изобразил все-таки в виде ПНЯ МИРА. Впрочем, вполне вероятно, что я ошибаюсь в своей атрибуции и что Зинаида Дельвиг действительно существовала в виде одной из родственниц А.А. Дельвига. Это уже проблема не для эпиграфиста, а для пушкиноведа.

Теперь рассмотрим рисунок Леграна, представленный в его «Ландшафтном живописце»; С.В. Денисенко пишет о нем как о «рисунке сломанного дерева» (ДЕН, с. 129). Для того чтобы доказать, что Пушкин не копировал эту картинку, я должен показать, что на ней нет (и не может быть!) никаких русских надписей. Для этого прежде всего я рассмотрел возможный текст, образуемый ветвями дерева... и ахнул: на меня смотрел текст **СЪЛОМАНА ВЕТЪКА**, то есть *СЛОМАННАЯ ВЕТКА*. Безусловно, это русские слова, хотя и несколько архаичные по употреблению краткого причастия вместо полного. Так говорили еще в XVIII веке, но так перестали говорить уже в XIX веке. Получалось, что француз Легран не только вставил русскую надпись, но и написал ее так, как русские уже перестали говорить. Из этого следует, что сам Легран почерпнул тип тайнописи не из современной ему России, а из традиций Франции, которые сложились даволно давно и отражали архаический русский язык.

В данном случае я вынужден признать правоту С.В. Денисенко и свою неправоту: Пушкин ***мог*** обратиться к «Ландшафтному живописцу» Леграна как к образцу, и при этом не только живописи, но и изобразительной тайнописи. И хотя я в данном случае оказался неправ, полагая, что *русская тайнопись является достоянием русских*, моя ошибка прежде всего для меня необы-

чайно раздвинула горизонты: теперь оказывается, что *русская тайнопись до Пушкина была также достоянием и французов*! Какой приятный сюрприз!

Правда, я несколько забегаю вперед, и хотя данная глава посвящена Пушкину, а не Леграну, я вынужден довести исследование рисунка француза до конца, хотя бы для того, чтобы понять, действительно ли он поместил на нем русские надписи, или же перед нами — весьма редкое случайное совпадение? Если речь идет об умышленном вписывании в рисунок надписей, то 1) их должно встретиться довольно много, а не одна-две, 2) они должны быть представлены не один, а много раз (такова традиция Руси) и 3) хотя они могут быть написаны и по-французски, их основной костяк должен быть начертан все-таки по-русски.

Обратимся снова к рисунку сломанного дерева (рис. 104). Слова **СЬЛОМАНА ВЕТЪКА**, то есть *СЛОМАННАЯ ВЕТКА,* повторяются еще раз, теперь уже на стволе дерева, но для верного чтения надпись следует повернуть на 90° вправо. Здесь же кириллицей начертано слово **СТОЛП**, а чуть ниже, на стволе дерева в качестве надписи можно прочитать текст **тоже СТОЛП**. Это — тоже архаизм; теперь мы говорим не «СТОЛП», а «СТВОЛ» (дерева).

Достаточно интересен и крест с камнями слева от дерева. Если обратить цвета (этот фрагмент в виде негатива я продублировал в левом верхнем углу рисунка), то можно будет прочитать два слова: **МАРТ** и **ФРАНЦИА**, то есть *ФРАНЦИЯ.* Начертание последнего слова через -ИА вместо -ИЯ тоже характеризует архаичность орфографии. Впрочем, в данном случае возможно и иное чтение, не МАРТ, а МАРАТ; тогда это — имя одного из деятелей Французской революции, а сам рисунок может быть воспринят как аллегория. Тут не только сломана ветка (это мелочь), тут действительно сломан СТОЛП (обезглавлен король), а сборник подобных острополитических сюжетов вполне мог бы быть назван «Политический живописец». Однако ни Марат, ни республиканская Франция уже не актуальны, и потому об их судьбе напоминает лишь покосившийся крест на заднем плане. И скорее всего, справедлива именно эта версия, поскольку слово «март» не совсем вяжется с пышной листвой, которой в марте попросту нет. Правда, нет в России, хотя, возможно, во Франции деревья в эту пору уже в листве.

В таком случае справа от отсутствующего ствола помещается черная листва, образующая слова **МАРТ** (или **МАРАТ), ФРАНЦИЯ**. Интересно, что под пышной листвой имеется тень в виде большого крокодила, выползающая из-под креста Марата. Возможно, что она символизирует «гидру его революции»; ведь поскольку столп наверху отсутствует, даже убитый Марат-крокодил способен натворить немало дел.

Справа в листве, обратив позитив в негатив, можно прочитать слова **МАРТ (МАРАТ)**, **СЕ ФРАНЦИЯ** и **ИЮЛЬ**. Последнее слово может обозначать как месяц наиболее крупной листвы, так и месяц наиболее революционных событий (во Франции). Таким образом, перед нами не столько «Пейзажная», сколько «Политически-аллегорическая» живопись, стилизованная под пейзаж.



Рис. 105. Изображение листвы и мое чтение надписей на ней

Рисунок листвы

С.В. Денисенко полагает, что *весьма характерны для Пушкина росчерки определенного типа, напоминающие листву. И опять же соответствия этой манере мы можем обнаружить в рисовальных пособиях, сравнив образцы рисования листвы из «Ландшафтного живописца» и рисунки листвы у Пушкина* (ДЕН, с. 134). Действительно, на рисунке (ПД 833, л. 83 об.) (ДЕН, с. 131) изображена листва, наклонившееся влево дерево справа и две ветки с листьями внизу.

Я полагаю, что в данном случае есть смысл отталкиваться не от манеры изображения (росчерк), а от растительного сюжета, почему я и рассматриваю данный рисунок Пушкин в главе о пейзажах и ветвях. Чтение я начинаю сверху, с того места, где верхняя ветка пересекает поэтическую строку (рис. 105). Здесь можно прочитать слова **СЬПАТЬ БЕЗЬ СЬНОВ МИРЪНО**, то есть *СПАТЬ БЕЗ СНОВ МИРНО*. Возникает впечатление, что большинсто листьев повторяет эти слова, то есть СПАТЬ и МИРНО.

На нижней левой ветке я читаю слово **МОСКВА**, тогда как выше над ней можно прочитать слово **ВНЕМЛЕТ**. Правее читается в различных зигзагах выражение **ЗЛОЙ НОЧЬЮ МИШУРУ СНОВ**. Справа вверху можно прочитать в крупной розетке (повернув нижнюю часть петли на 180°) то же выражение **МИШУРА СНОВ**. А ствол правого нижнего дерева можно понять как надпись **МОСКВА ШИКУЕТ**.

Теперь можно синтезировть весь текст: **СЬПАТЬ БЕЗЬ СЬНОВ МИРЪНО. МОСКВА ВНЕМЛЕТ ЗЛОЙ НОЧЬЮ МИШУРУ СНОВ. МОСКВА ШИКУЕТ**, или в современной записи, *СПАТЬ БЕЗ СНОВ МИРНО. МОСКВА ВНЕМЛЕТ*



Рис. 106. Растения и повозка, а также мое чтение надписей

ЗЛОЙ НОЧЬЮ МИШУРУ СНОВ. МОСКВА ШИКУЕТ. Итого — 12 слов. Из этих прочитанных слов (а их начертано гораздо больше) можно понять общий замысел данного мирного фрагмента ландшафта: противопоставление личного настроя поэта (СПАТЬ БЕЗ СНОВ МИРНО) и Москвы, которая ШИКУЕТ, ВНЕМЛЕТ и видит во сне ЗЛОЙ НОЧЬЮ МИШУРУ СНОВ. Иными словами, дает очередной бал, куда, видимо, поэта не позвали. Он это остро переживает, предпочитая СПАТЬ МИРНО, БЕЗ СНОВ. Так что спокойный пейзаж — ответ поэта на выпад против него Москвы.

Растения и повозка

Вообще говоря, отношение пушкиноведов к листу, на котором помимо исследуемого нами рисунка деревьев еще имеется несколько изображений людей (а коня отсюда мы уже исследовали), нельзя назвать хорошим; С.В. Денисенко сообщает, что данный рисунок (ПД 828, л. 99 об. вверху) (ДЕН, с. 153) почему-то называется ими «Сцены в сумасшедшем доме», хотя, по мнению этого исследователя, эти рисунки являются копиями с иллюстраций к романтическим балладам (ДЕН, с. 152). В отношении самого верхнего сюжета с растениями никаких комментариев нет, так что относится ли этот сюжет к копиям с иллюстраций того же источника, неясно (рис. 106). На самом рисунке слева вверху изображено нечто неопределенное, и только с большой долей воображения можно принять это за повозку; однако правее изображен куст с пышными листьями, еще правее — дерево без листьев, затем, в квадратной рамочке — цифра 250 и какой-то росчерк внизу. Можно считать это целой композицией; судя по соседству деревьев, перед

нами либо ранняя осень, либо поздняя весна, когда одни деревья и кусты уже стоят во всей листве, а на других еще только набухают почки.

Я начинаю чтение с «повозки» (рис. 106), вначале прочитав слева внизу букву В. На самой повозке сверху читается ЕТК, немного ниже И, затем, где-то на середине, можно видеть три буквы, ИРУ, а еще правее вверху Н, под ним А. Это начертано жирными знаками и позволяет считать данный текст, **ВЕТКИ И РУНА**, то есть *ВЕТКИ И НАДПИСИ*, заглавием данного изобразительного произведения. Чуть ниже в две строки начертано МОСК (буква С повернута вправо на 90°, буква К наложена на нее) и ВА, т.е. **МОСКВА**. Следовательно, рисунок выполнен в Москве.

Далее читается пышная листва куста. Слева вверху, как бы выпирая из кроны, виднеются две буквы, ПО, с которых я и начинаю чтение. При ближайшем рассмотрении слог ПО оказывается не ПО, а ПА, а все слово читается **ПАСХА**, что определяет время (конец апреля — начало мая), то есть кусты уже оделись листвой, а почки деревьев еще не лопнули. Затем я читаю верхушку куста, где выявляется слово **РОСОМАХА**. В бытовой речи так называют женщин-растерях, несобранных, рассеянных, которые сами не знают, чего они хотят. Стало быть, речь пойдет о какой-то женщине.

Затем я читаю левую часть куста. Для удобства его изображение, повернутое на 90° влево, я поместил в интерпретационной части рисунка. Тут читается строка **СНОВА МЫ СРИСОВАЛИ ИЗ НОВОГО АЛЬБОМА** (в слове АЛЬБОМ буква А дана пунктиром, остальные знаки — руничные, а в слове НОВОГО знак ГО тоже относится к рунице). Продолжение читается в стволовой части куста под словом РОСОМАХА — слово **ЖАРОВА**. Далее, в правой части куста в виде столбца, где одни буквы расположены слева, другие справа, можно прочитать слова **ПОЗИРОВАВ** и **ДРУГИМ**. Далее идут крупные буквы, слова **НО** и **ТУТ**. С трудом читаются слова, начертанные мелко, **ИРКА СНОВА**, а затем идет слово, частично выполненное светлыми знаками на темном фоне, частично темными, но округлыми буквами, **РАЗЛЕНИЛАСЬ**. Последние три строки открываются жирной буквой И и содержат вперемежку как позитивные, так и негативные изображения знаков и букв, образуя надпись **И СТАЛА НЕЖЬНО ЛАСКАТЬСЯ**. На этом надписи на кусте завершаются.

Верхняя часть дерева содержит весьма крупную надпись **ИРИНА**, что подтверждает чтение этого имени на кусте. Левая ветка сверху передает фамилию Ирины слоговыми знаками **МОСЬКЬВИНА**, то есть *МОСКВИНА*. Надпись между верхней и левой ветками я читаю как **ВЪ ДЕВЪКАХ**, то есть *В ДЕВКАХ*. Иными словами, «росомаха» Ирина Москвина пока «сидит в девках», то есть еще не замужем. Самый низ веток я читаю как слово **МОГУТ**, а мелкое словечко курсивом — как **МНЕ** (через ЯТЬ); в левой части прямоугольника (правая верхняя часть рисунка) я читаю ДА, а под ним — ТЬ, что вместе образует слово **ДАТЬ**, а находящиеся внизу рисунка справа отдельные росчерки могут быть прочитаны как слова **ЗА НЕЙ**. В самом прямоугольнике начертана цифра **250**, а еще правее содержится почти невидимая в позитиве, но хорошо понятная в негативе надпись **ТЫСЯЧ**. Таким образом, «росомаха», если бы Пушкин изъ-



Рис. 107. Мое чтение продолжения предыдущего пейзажа

явил желание на ней жениться, принесла бы ему доход в 250 тысяч рублей. Не берусь судить, много это или мало, но думаю, что маловато.

На данном пейзаже данное изобразительное произведение не заканчивается, так как прямо под ним размещено изображение еще двух деревьев; я начинаю чтение с того дерева, которое расположено ближе (рис. 107). На стволе дерева внизу начертано слово **РУНА**, то есть *НАДПИСИ*, и это означает, что перед нами — не просто рисунок. Сами надписи я читаю прежде на вершине ствола: **КЪТО И КЪКЪ**, то есть *КТО И КАК*. А затем читается надпись внизу передней ветки дерева как **СЪЛЕДИТ**, а далее, на правой оконечности ветки и под предыдущей надписью — **ЗА НЕЮ**.

Далее я читаю внешние края листвы на правой нижней ветке: **ЕСЛИ СЪЛАБО — Я БОЮСЬ**. А на левой ветке начертано: **СЬНОШАЛИСЬ**! Что же касается дальнего дерева, то, читая купы его листвы ярус за ярусом сверху вниз, получим: **ЕСЛИ СЪЛАБО СЪМОТРИТ — ИЗЫДИ СЪ БОГОМ**!

Данные чтения позволяют синтезировать весь текст так: ***ВЕТКИ И РУНА, МОСКВА, ПАСХА. РОСОМАХА.*** *СНОВА МЫ СРИСОВАЛИ ИЗ НОВОГО АЛЬБОМА ЖАРОВА, ПОЗИРОВАВ ДРУГИМ. ИРКА СНОВА РАЗЛЕНИЛАСЬ И СТАЛА НЕЖНО ЛАСКАТЬСЯ. ИРИНА МОСКВИНА — В ДЕВКАХ. МОГУТ МНЕ ДАТЬ ЗА НЕЙ 250 ТЫСЯЧ. НАДПИСИ: КТО И КАК СЛЕДИТ ЗА НЕЮ? ЕСЛИ СЛАБО, Я БОЮСЬ! СНОШАЛИСЬ! ЕСЛИ СЛАБО СМОТРИТ — ИЗЫДИ С БОГОМ*! Итак, перед нами небольшой рассказ из 50 слов и одного числа. По своей композиции он очень похож на рассказ о банкротстве Пушкина. Здесь сначала сообщается место и время события; далее — невинное времяпрепровождение в виде перерисовки рисунков из нового пособия Жарова, после чего рисовать стали другие, а Александр Пушкин и Ирина Москвина при этом позировали. Надо полагать, что «другие» были тоже молодыми дворяна-

ми. То, что «Ирка разленилась», надо понимать несколько иначе: эти занятия через какое-то время девушке надоели, и она уединилась с молодым человеком в одной из комнат. В то, что она вдруг «начала нежно ласкаться» без всякого повода, трудно поверить; вероятно, Александр приложил определенные усилия, чтобы ей понравиться и склонить ее к этим ласкам. Но здесь ход мыслей поэта меняется; он не размышляет о том, нравится ли она ему или он ей; он тут же прикидывает, какого размера доход он получит в случае брака с ней. Возможно, что верхняя картинка и была сделана сразу же после краткого расставания с девушкой, например на обед или последобеденный отдых.

Но на втором рисунке ситуация коренным образом меняется; здесь не происходит подсчет возможного дохода, а Пушкин выясняет совершенно иные обстоятельства: кто был приставлен следить за девушкой и кто мог узнать о его интимной связи с нею, которая случилась тут же при их новом свидании? На этот вопрос его наталкивает простое размышление: если за девушкой присмотр строгий, тогда вину за случившееся можно повесить именно на сторожа; однако, если присмотр слабый, то поэт попадает в сложное положение, ибо теперь порукой нравственного поведения с Ириной выступает он сам. А он сам не справился со своим желанием и, следовательно, несет за это всю полноту ответственности. И это его беспокоит более всего. Но последняя фраза показывает, что настроение молодого человека изменилось вновь: теперь он приходит к выводу о том, что если сторож плохо следил, то и в этом случае вина лежит на стороже, а его собственная роль — отойти с богом, не беря на себя ненужную ответственность. Либо, напротив, предложить уйти стражу, чтобы на некоторое время остаться с девушкой, за которой плохо присматривают. Заметим, что в данном рассказе активность приписана девушке, которая СТАЛА НЕЖНО ЛАСКАТЬСЯ. Зная высокий темперамент Пушкина, в это довольно трудно поверить. Вместе с тем, из рассказа получается, что девушка и должна нести ответственность за свое поведение, если со сторожа спросить невозможно.

Я не берусь судить о том, насколько правдив рассказ и насколько посторонний человек вообще вправе рассуждать о личной жизни поэта. Судя потому, что сразу после интимных отношений вопрос о браке и приданом отпал сам собой, Ирина вовсе не привлекала Пушкина как потенциальная невеста — но ему было приятно проводить с ней досуг, и он не считал возможным отказаться от ласк девушки, доведя их до логического завершения. А данная зарисовка и заключенный в ней текст — нечто вроде дневника поэта, где был зарегистрирован подобный курьезный случай. Как и в других своих произведениях, Пушкин и тут точен, искренен, собран и очень лаконичен. И вместе с тем, в этом маленьком шедевре присутствуют и завязка, и кульминация, и развязка.

Вместе с тем полагаю, что Ирина Москвина — обычный псевдоним, данный Пушкиным одной из московских барышень. Опять-таки, идентификация этой девушки с реальной личностью мне не удается, это задача пушкиноведов. Но, судя по тому, что рядом с именем девушки изображен не конь (тем более не вздыбившийся конь — символ страстного желания), а древесная листва, девушка Пушкина не растревожила. Он лишь подыграл ее желанию — и только.



Рис. 108. Дерево в траве и мое чтение надписей

Дерево в траве

Этот рисунок в книге пушкиноведов (ДЕН, с. 154) оставлен без внимания. Пушкин поместил его боком к остальным изображениям, а поскольку сам лист Пушкина с рисунками в книге развернут на 90° влево, изображение дерева оказалось там воспроизведенным вверх ногами, так что я его вернул в нормальное положение. В отличие от предыдущего сюжета, здесь на дереве нет не только листьев, но и веток, так что надписи образует главным образом трава. Тем не менее, я начинаю читать сверху, не вдаваясь пока в проблему, является ли этот фрагмент задуманным Пушкиным началом чтения, поскольку рано или поздно подлинное начало обозначится либо смыслом, либо каким-то выделением в тексте (рис. 108).

Самый верх (правую развилку древесного ствола), а также правую ветку и штриховку под ней я читаю как дважды начертанное слово **НАТАША**. Правее и ниже жирным переплетением ветвей написано **УТЕШЬ МЯ**. Затем тонкими ветками прочерчено **БОГА НЕ РАДИ**, где я меняю порядок слов на более привычный **НЕ РАДИ БОГА**. Еще ниже и едва различая буквы, я читаю **НО НЕ ТАК**. Зато правее буквы различимы намного лучше; они крупнее и образуют слово **ВОЛЬНО**. Последняя буква расположена правее всего, это буква **А**. Под этими словами, опять мелко и едва различимо начертано слово **ОТРАДНО**.

На левой части рисунка как бы в воздухе парит некая лигатура из знаков, которую я прежде прочитал как слово **ПУТЬ**, не приняв во внимание двух длинных горизонтальных линий. Однако это слово не вязалось с дальнейшими бук-

вами, пока я не понял, что Пушкин правее поместил приставку **ОТ-**; тут я осознал, что слово слева есть **ОТДОХНУТЬ**. Под первой надпись **ОТ** помещена вторая, такая же, но теперь это не приставка, а предлог. Ниже я читаю слово **КОШМАРА**. В этом же участке имеются светлые места, которые можно прочитать как **РУНЪ СКАЗКА**, то есть *НАДПИСЬ-СКАЗКА*. Я принимаю эти слова в качестве выделенных за заголовок. Самая левая часть рисунка содержит знак КЪ, который правее и вверх обрастает дополнительными штрихами, передавая слово **КЪШМАР**. Намного ниже виднеется буква **Я**, а под ней — едва читаемое слово **НАВРАЛ**. Еще правее светлые знаки (последний завален на 90° вправо и дает зеркальное отражение) образуют слово **ЛЪГАЛЪ**, то есть *ЛГАЛ*. Наконец, в самом низу — уже привычная подпись — **ПУШКИНЪ**, но перед ней читается **СЕ НЕ**. В последний момент я заметил, что не прочитал надпись на уровне середины ствола дерева, но левее его — надпись **МЪРЗКО ТО**, то есть *МЕРЗКО ЭТО*.

Теперь можно синтезировать текст. Он таков: *НАДПИСЬ-СКАЗКА. МЕРЗКО ЭТО. ОТДОХНУТЬ ОТ КОШМАРА. Я НАВРАЛ. ЛГАЛ. КОШМАР! ЭТО НЕ ПУШКИН. НАТАША, НАТАША! УТЕШЬ МЯ НЕ РАДИ БОГА, НО НЕ ТАК ВОЛЬНО, А ОТРАДНО*. Итак, Пушкин не может себе простить, что ему пришлось врать и лгать. Для него это кошмар, неважно кому и по какому поводу он солгал. Он рисует очень темно траву и пень; это мрак и кошмар, а его поведение для него чуждо (СЕ — НЕ ПУШКИН). К нашему удивлению, здесь нет того радостного просветления, которое мы отмечали у поэта в предыдущих рисунках, тоже сопровождающих его сложное состояние; там наступал перелом, после которого бывшие неприятности как бы исчезали. Здесь этого перелома нет; здесь он просит Наташу о помощи и утешении, и притом, как я понимаю, не о простой вежливости (НЕ РАДИ БОГА), но и не о любовных утехах (не ВОЛЬНО), а о человеческом сочувствии и сострадании (ОТРАДНО). Вероятно, данное изображение было составлено в один прием и поэт к нему больше не возвращался. Кто эта Наташа, и подлинно ли это имя — не знаю.

Дерево

Еще одно дерево можно видеть на том же листе (ПД 1729, л.1), что и только что рассмотренный рисунок, где оно изображено в нормальном положении, то есть не повернуто (ДЕН, с. 154). Оно тоже не комментируется пушкиноведами. Тем не менее, поскольку на нем изображено много листвы, можно предположить, что и надписей на этом рисунке тоже размещено немало.

Приступая к чтению (рис. 109), вначале читаю изображения на левой ветке, выполненные пробелами. Там дважды начертано слово **СКАЗКА**. Это же слово образовано и листьями, прежде всего слева вверху. Купа листвы под этой же веткой чертит дуговым пробелом интересное словосочетание, **КАРТИНА-РУНА**, которое можно понять как обозначение Пушкиным данного рода произведений. До сих пор нам такое обобщение не встречалось. Таким образом, данная книга целиком посвящена рассмотрению картин-рун Пушкина. Это же словосочетание читается и на верхней купе листвы. А под пробелом внизу мож-



Рис. 109. Изображение дерева и мое чтение надписей

но прочитать слова **СЕ ЗАКАЗЪ**, а чуть ниже, очень мелкими знаками — **КОПИЯ**, то есть *ЭТО ЗАКАЗ, КОПИЯ*. Таким образом, подтверждается мнение исследователей изобразительного творчества Пушкина о том, что ряд рисунков у него является копией или перерисовкой из опубликованных альбомов других художников. Впрочем, на предыдущем рисунке мы видели, что этим автором альбома был Жаров. Новым в данном отрывке является лишь информация о том, что Пушкин делал такого рода «картину» не по собственному почину, а на заказ. И легко представить себе, что скорее всего таким заказчиком выступала одна из девушек, ибо в XIX веке было принято, что девушки заводят альбом для гостей, куда юноши вписывают свои стихи (или чужие) и где они рисуют картинки (опять-таки, либо свои, либо чужие, копируя чьи-то публикации). Такого рода альбомом был, например, альбом Зинаиды Ушаковой, который ниже будет предметом нашего рассмотрения.

В связи со сказанным не совсем понятно слово СКАЗКА: относится ли оно к сюжету, то есть к изображению дерева, иллюстрирующему какой-либо сказочный сюжет, или к самому процессу рисования в присутствии молодой особы женского пола, или к тому, что последовало за процессом рисования и что было подробно рассмотрено на предыдущем рисунке. Чтобы выяснить это, следует набраться терпения и продолжать чтение. Перейдя к правой ветке, мы видим, что наверху очень тонкими штрихами опять начертано слово **СКАЗКА**, так что «сказка» продолжается. Но справа вверху уже идет более содержательный текст, ибо читаются слова **ЧУТЬ СТАРАЯ**, а ниже, в центре ветки — **ХРАБРАЯ** (знаки выписаны очень неразборчиво; возможно, копируя правую часть дерева, Пушкин уже торопился и небрежничал). Зато хорошо выписана сама ветка; ее сучки можно понять как слово **НЕВЕСТА**, дающее стержень к понима-

нию всего сюжета. Сразу под веткой расположена лигатуры из жирных знаков, которую я читаю как **ЛЬНЕТЪ**, то есть *ЛЬНЁТ*. Под этой веткой изображено нечто вроде единички; ее и пару верхних знаков рядом я читаю как слова **КО МЪНЕ**, то есть *КО МНЕ*. В траве у места перегиба можно выявить очень мелкие знаки, где скорее угадывается, чем читается надпись **СО МНОЙ**, а чуть ниже и правее — **ИГРАТЬ**.

Трава слева от дерева образует слово **КАРЪТИНА**, то есть *КАРТИНА*. Кроме того, пробелы правой ветви (негативное изображение), впрочем тоже выполненные весьма небрежно (что ведет скорее к вероятному, чем к точному чтению), образуют слова **АНЯ МИЛА**, что можно понять как легкий флирт Пушкина с некой Аней во время рисования. Наконец, нижняя часть листьев правой ветки может быть понята как надпись **МОСКВА**.

Теперь синтезируем текст, не повторяя дублирующиеся слова. *СКАЗКА. КАРТИНА-РУНА (ЗАКАЗ, КОПИЯ). МОСКВА. ЧУТЬ СТАРАЯ ХРАБРАЯ НЕВЕСТА (АНЯ МИЛА) ЛЬНЕТ КО МНЕ СО МНОЙ ИГРАТЬ* — всего 18 слов. Из текста ясно, что Аня не разожгла огонь любви у поэта, оставшись просто МИЛОЙ, ХРАБРОЙ и ЧУТЬ СТАРОЙ НЕВЕСТОЙ, так что «сказка» — это просто теплый прием молодого человека со стороны Ани, которая старалась ему понравиться, не вызывая, однако, в нем любовного отклика. Ему приятно, он рисует, он вписывает тайные знаки, отвечает на улыбки и комплименты, прекрасно понимая, что дальше этого дело не пойдет, и никакой ответственности с его стороны он нести не будет.

Так что СКАЗКА с Аней оказалась весьма МИЛОЙ, тогда как СКАЗКА с Наташей — МЕРЗКОЙ и КОШМАРОМ, поскольку пришлось ЛГАТЬ, а ВЕТКИ И РУНА в гостях у ИРИНЫ МОСКВИНОЙ окончились тем, что поэт и девушка СНОШАЛИСЬ и ему пришлось мучительно размышлять о том, придется ли ему жениться, или все можно будеть свлить на тех, кому было поручено следить за ИРКОЙ и кто следил СЛАБО. Получается, что самые безобидные рисунки, а именно растительные, по крайней мере из уже исследованных, связаны с флиртом и девушками. И хотя основной сюжет рисунков Пушкиным действительно перерисовывался, в чем пушкиноведы оказались правы, но надписи (и зависящие от них трансформации деталей рисунков), разумеется, были целиком пишкинские. *Такого* не перерисуешь!

Обращаю внимание читателя на сопоставление слов РИСУНОК РУНИЦЫ и КАРТИНА-РУНА. Полагаю, что между ними есть определенное различие. Слово РУНА имеет второй смысл НАДПИСЬ, следовательно, КАРТИНА-РУНА — это картина-рассказ. С другой стороны, рисунок еще не картина, это — не вполне законченное повествование, передающее одну-две фразы руницы. Так что если слов насчитывается около десятка — это РИСУНОК РУНИЦЫ. Если же их несколько десятков, а с живописной стороны детали весьма проработаны — перед нами КАРТИНА-РУНА. 18 слов — это, разумеется, КАРТИНА-РУНА.

Посмотрим теперь, насколько высказанные предположения подтвердятся на других рисунках («картинах») нашего великого поэта.



Рис. 110. Рисунки кустов и мои чтения надписей

Кусты из замысла повести «Барышня-крестьянка»

В качестве первого теста рассмотрим рисунки кустов из листа изображений, связанных с замыслом повести «Барышня-крестьянка» (ПД 841, л. 81 об.) (ДЕН, с. 102). Пока я не буду цитировать предположения пушкиноведов, а сразу же перейду к анализу тайнописного текста.

Всего на рис. 110 можно видеть один сдвоенный куст вверху листа, 5 растений правее и ниже, две ветки ещу ниже и левее, одну ветку совсем внизу слева и раздвоенную ветку внизу справа. Обращаясь к двум верхним веткам, я начинаю читать вершину кроны левого куста, повернув изображение на 90° влево. Тут я читаю два слова, **СМЕРТЬ ЕМУ**. Больше на левом кусте я, как ни старался, надписей не нашел. Затем я читаю правый верхний контур правого куста, повернув волнистую линию на 90° вправо; здесь начертано лишь одно слово, **МИЛИНУ**. Тут мне показалось, что дальнейшие знаки можно найти на изображении листвы в самом низу, у земли, и чуть выше. И действительно, расставив эти знаки в нужном порядке, я читаю **КЪВАЛЕРУ**, то есть *КАВАЛЕРУ*. Других знаков на верхнем рисунке я обнаружить не смог.

Группа кустов правее и ниже привлекает словом **ДА**, написанным кириллицей и размещенным внизу левого растения. Затем читаются обе половинки кроны, правая и левая, образуя слово **СМЕРТЬ**. У соседнего куста левая надпись представляет собой слово **МОЖНО**, а правая — **КЪВАЛЕРУ ЖЕ**. Низ более правого куста содержит слова **НЕ ЛЕЗЬТЬ МЕЖЬ НАСЬ**. Соседний куст



Рис. 111. Мое чтение надписей на других растениях

с фигурными острыми листами я читаю как слова **ЛОМАЛЪ ОНЪ МИЛКУ**, а правую голую ветку — как **К ИНОМУ**.

Продолжение текста находится на рис. 111. Правый лист правого растения слева и справа читается как **МИЛА, МИЛА**, короткий лист, смотрящий вверх — как **ПАСИ**, лист левее, поникший влево — как **КИСУ МИЛУ** (последнее слово начертано зеркально), стебли с побегами, лежащие на земле — как **УЖАСНУЮ**. На следующем растении контур листьев незавершенный, с разрывами; знаки я читаю с вершины как **ИСПЪРОБУЙ**, и два отдельных крупных знака как **РОЗЫ**. Последние пересекающиеся ветки могут быть прочитаны как **ПРОСТИ ЕЙ**, выше как **АДЮЛЬТЕР**, а острый лист, смотрящий вправо, как **И РОМАН**.

Теперь можно синтезировать весь текст. Он таков: *СМЕРТЬ ЕМУ, МИЛИНУ КАВАЛЕРУ! ДА, СМЕРТЬ! МОЖНО КАВАЛЕРУ ЖЕ НЕ ЛЕЗТЬ МЕЖ НАС! ЛОМАЛ ОН МИЛКУ К ИНОМУ. МИЛА, МИЛА! ПАСИ КИСУ МИЛУ УЖАСНУЮ! ИСПРОБУЙ РОЗЫ. ПРОСТИ ЕЙ АДЮЛЬТЕР И РОМАН!* Итого 31 слово. Как видим, опять речь идет о женщине, о некой Людмиле, у которой появился кавалер, а вместе с ним и роман. Но Пушкин полагал, что только он имеет право на эту женщину, и как видно из данного текста, сильно ее ревновал. Но поскольку у него самого в отношении Людмилы серьезных намерений не было, он, погрустив, решил простить ей и адюльтер, и роман, а впредь — «пасти» ее более зорко, для начала подарив ей розы. Опять-таки, сильной страсти (символ — конь) у него не было, было лишь «нечто древесное».



Рис. 112. Пейзаж с фигурой

Пейзаж с фигурой

О нем С.А. Фомичев пишет следующее: *Знакомый по юношеским впечатлениям украинский пейзаж Пушкин зарисовывает в 1828 году. Он появляется на листе 44 тетради ПД 838. Здесь обрабатываются вчерне строки из первой песни «Полтавы»:*

Удар обдуман. С Кочубеем
Бесстрашный Искра заодно.
И мыслят: верно, одолеем:
Врага паденье решено.
Но кто ж, усердьем пламенея,
Ревнуя к общему добру —
Донос на мощного злодея
Предубежденному Петру —
К ногам положит, не робея?

(V, 211)

На той же странице был намечен план поэмы «Полтава»:

Мария, [Мазепа], [Чуйкевич]
Донос [казнь] — ночь перед казнью —
Мать и Мария — казнь — сумасшедшая
Измена — Полтава

На оставшейся после записей нижней трети страницы Пушкин рисует так называемый «Пейзаж с фигурой».

Украинский колорит этому пейзажу придает изображенный здесь пирамидальный тополь, верхушка которого, кажется, вот-вот сломается от порыва ветра, согнувшего до земли тонкие деревца внизу, с которых он сорвал листву. В нижней части — урна. А слева нарисована фигура лежащего на земле человека с развевающимся по ветру плащом; над фигурой — устремляющаяся к ней птица.

Прежде чем приступить к толкованию этого рисунка, напомним, что «Полтава», по собственному свидетельству Пушкина, в замысле своем прямо связана с рылеевской поэмой «Войнаровский» и эмоционально наполнена воспоминаниями о трагедии декабристского восстания (несколькими страницами выше, на листе 39 обороте тетради ПД 838, уже появились пушкинские рисунки трех повешенных со связанными назад руками и повторенный дважды рисунок виселицы с пятью повешенными декабристами).

Это позволяет наметить графически запечатленную Пушкиным ассоциативную связь с рылеевской поэмой и на рисунке «Пейзаж с фигурой». Нам представляется, что это род иллюстрации Пушкина к следующим строкам из «Войнаровского»:

Один, вблизи степной могилы,
С конем издохнувшим своим,
Под сводом неба голубым
Лежал я мрачный и унылый
....
Все было тихо... Лишь могила
Уныло с ветром говорила.
И одинока, и бледна,
Плыла двурогая луна
И озаряла сумрак ночи.
Я без движения лежал:
Уж я, казалось, замирал;
Уже заглядывая в очи,
Над мною хищный вран летал...

(РЫЛ, с. 176)

Конечно, Пушкин не дает здесь точной иллюстрации к рылеевскому тексту, держа в памяти лишь некоторые существенные его детали, выделенные нами.

Обратим внимание в пушкинском рисунке, в частности, на каменную намогильную урну (случайно ли она отмечена двумя бугорками? не о казненных ли Кочубее и Искре, упомянутых в пушкинском черновике на том же листе 44, она напоминает?).

В графике Пушкина исключительно важна роль детали, приобретающей концептуальное, а подчас и символическое значение. В этом отношении рисунок аналогичен пушкинскому тексту, чрезвычайно экономному обычно в изобразительных средствах, где точно намеченная деталь часто заменяет пространное описание и стимулирует воображение внимательного читателя, вынужденного по детали восстанавливать всю картину (ДЕН, с. 70–73).

Вполне соглашаясь с тем, что в графике Пушкина исключительно важна роль детали (еще бы! чуть заметная линия, петелька, крючок означают совсем иной слоговой знак и тем самым иной смысл тайной надписи), а также что рисунок аналогичен тексту (и не в метафорическом смысле, а в прямом, что я демонстрирую на каждом рисунке), я все же не совсем согласен даже с внешней трактовкой пушкиноведом данного пушкинского рисунка, поскольку именно ряд важнейших деталей тут упущен.

Начнем с того, что два пирамидальных тополя справа изображены так, что их кроны изначально прогибаются вправо, и лишь позже они надрисованы с прогибом влево. Это означает, что они были набросаны самыми первыми, когда Пушкин и не думал изображать ветер. А изогнутые ветви у него получились как следствие текста, ибо самое левое дерево отражает слово ЗИНЕ, которое иначе, как изогнутыми ветвями, не напишешь. Так получился «ветер». Далее, нелогичен изгиб деревьев. Вероятно, Пушкин не хуже нас знал, что парусность кроны с листвой много выше парусности голых веток, так что при ветре склоняться должны именно необлетевшие деревья, тогда как голые сучья останутся практически без наклона. Следовательно, противопоставление голых и одетых листьями веток не случайны; напротив, пышные деревья оказались устойчивыми к ветру, а нагие — нет. Не вижу я здесь и урны с двумя бугорками; на мой взгляд, тут изображен типичный пушкинский сюжет — пень с молодым побегом. Наконец, я вижу не путника, а путницу в типично женской широкополой шляпе, со вполне обозначенной грудью под левой рукой, высоко поднятыми ветром (до колен) полами длинного пальто, типично женскими ногами в сапожках на высоком каблуке. Так что порыв ветра дует не в путника, а в путницу. И пафос рисунка — как деревья ветер обнажил до сучьев, так и женщину слева он почти раздел (по меркам XIX века), показав ее голени (такой вид женщины-дворянки считался крайне неприличным), тогда как одетые деревья (а, возможно, и передаваемая ближайшим тополем другая женщина) оказались стойкими. Вывод — Пушкин графически отражает противопоставление каких-то двух женщин.

Предположение о том, что ветки отражают текст о женщинах, мы можем сделать и на основе предшествующего опыта чтения тайных пушкинских письмен. И напротив, вывод об унылости пейзажа мне кажется надуманным. Здесь бросается в глаза мощь и энергия ветра, вздымающего полы пальто у женщины, а никак не вселенская грусть, которая, напротив, требует поникших, но спокойных голых ветвей, лежачей, а не стоячей фигуры, и, разумеется, мужской, а не женской. Кроме того, изображена не степь, а лес, не могила, а тро-

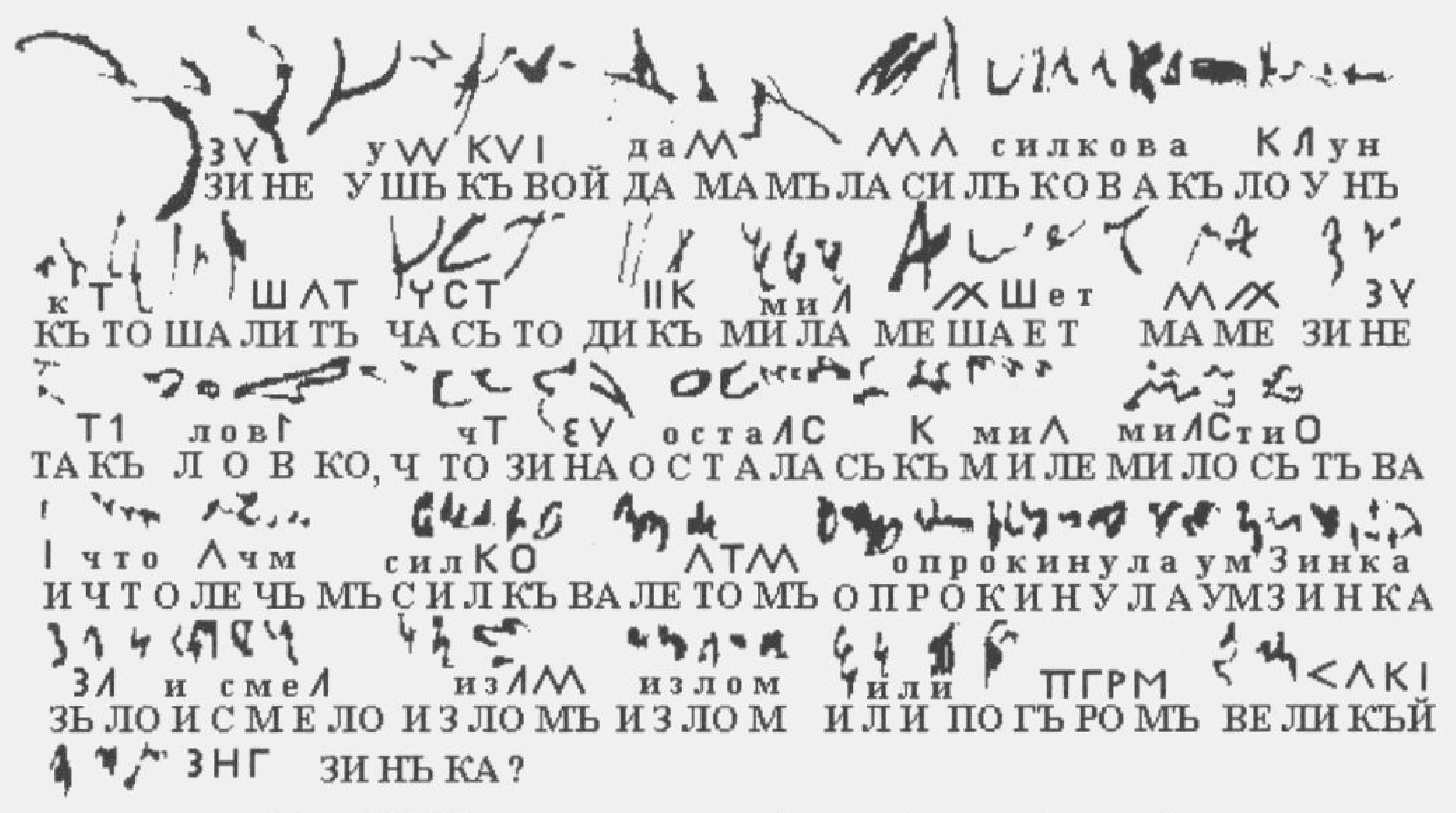


Рис. 113. Мое чтение надписей на пейзаже с фигурой

па; нет тут ни мертого коня, ни стаи воронья. Короче говоря, рисунок Пушкина не только буквально, но и по настроению не соответствует «Войнаровскому» Рылеева. Поэтому невольно возникает впечатление, что вместо пристального всматривания в рисунок филологи, бросив на него беглый взгляд, предпочли пойти по пути филологических ассоциаций, демонстрируя читателю свою эрудицию.

А теперь приступим к чтению (рис. 113). Левое дерево я читаю **ЗИНЕ УШАКОВОЙ**, а его продолжение вправо — **ДАМА**. Путницу есть смысл считать текстом, расположенным с большим наклоном вправо, и начать чтение с ног. Тогда получается **МЬЛА СИЛЪКОВА**, то есть *МИЛА СИЛКОВА*. Складка пальто на спине и правая пола одежды образуют слово **КЪЛОУНЪ**, то есть *КЛОУН*. Итак, путница есть Людмила Силкова, которую Пушкин характеризует как клоуна.

Дерево правее и выше, стоящее на пригорке, читается с поворотом на 90° вправо как **КЪТО ШАЛИТЪ ЧАСТО ДИКЪ**, то есть *КТО ШАЛИТ ЧАСТО ДИКО*. Ветки дерева внизу, расположенного ближе к зрителю, читаются как **МИЛА МЕШАЕТ МАМЕ ЗИНЕ**. Правее расположен дальний пирамидальный тополь, на котором можно прочитть слово **ТАК**, и добавленное позже слово **ЛОВКО**, разумеется, повернув крону на 90° вправо. Слева от большого пирамидального тополя виден штрих, который, однако, следует развернуть на 90° влево; он читается **ЧТО**. Добавленная крона к ближайшему тополю может быть прочитана как **ЗИНА ОСТАЛАСЬ**. Старую крону можно прочитать как слова **КЪ МИЛЕ МИЛОСТИВА**. Низ кроны из мелких знаков я читаю как слова **И ЧТО ЛЕЧЬМЪ**, то есть *И ЧТО ЛЕЧИМ*.

Из двух кустов перед и за правым пирамидальным тополем я вначале читаю более близкий; контуры их листвы следует развернуть на 90° влево. Жирными знаками тут начертано **СИЛКЪВА ЛЕТОМ ОПРОКИНУЛА УМ**, на бо-

лее дальнем **ЗИНКА ЗЬЛО И СМЕЛО — ИЗЛОМЪ**. На более близкой траве (где я также поворачиваю знаки на 90°) я читаю **ИЗЛОМ ИЛИ ПОГЪРОМЪ ВЕЛИКЪЙ ЗИНЪКА**?

Теперь можно синтезировать весь текст: **ЗИНЕ УШАКОВОЙ ДАМА — МЪЛА СИЛЪКОВА. КЪЛОУНЪ, КЪТО ШАЛИТЪ ЧАСТО ДИКЪ. МИЛА МЕШАЕТ МАМЕ ЗИНЕ ТАК ЛОВКО, ЧТО ЗИНА ОСТАЛАСЬ КЪ МИЛЕ МИЛОСТИВА. И ЧТО ЛЕЧЬМ. СИЛКЪВА ЛЕТОМ ОПРОКИНУЛА УМ ЗИНКА ЗЬЛО И СМЕЛО — ИЗЛОМЪ. ИЗЛОМ ИЛИ ПОГЪРОМЪ ВЕЛИКЪЙ ЗИНЪКА?** Это можно понять так: *У ЗИНЫ УШАКОВОЙ ДАМА — МИЛА СИЛКОВА. КЛОУН, КТО ШАЛИТ ЧАСТО ДИКО. МИЛА МЕШАЕТ МАМЕ ЗИНЕ ТАК ЛОВКО, ЧТО ЗИНА ОСТАЛАСЬ К МИЛЕ МИЛОСТИВА, ЧТО И ЛЕЧИМ. СИЛКОВА ЛЕТОМ ОПРОКИНУЛА УМ ЗИНКА ЗЛО И СМЕЛО — ПЕРЕЛОМ. ПЕРЕЛОМ ИЛИ ВЕЛИКИЙ ПОГРОМ ЗИНКА*? Итого 39 слов.

Из текста видно, что Пушкин совершенно не симпатизирует Миле Силковой, и на рисунке именно ветер, поднятый им (для излечения Зинки Ушаковой) оголил всю подноготную этой дамы-клоуна, дамы-паяца. Напротив, Зинок Ушакова для Пушкина — мама, которой очень досаждает своими часто дикими шалостями Мила. Вместе с тем, Мила умеет ловко избежать ответственности, так что Зина к ней осталсь милостивой. Видимо, именно Зина и является тем гордым пирамидальным тополем справа на переднем плане рисунка. Однако летом, видимо 1828 года, Мила переиграла Зину зло и дерзко, что вызвало возмущение Пушкина; но он не понял, означало ли это перелом в дружбе Зины и Милы или погром Зины Милой. В любом случае Мила уже не будет милостиво принята Зиной, чего и желал Пушкин.

Как видим, опять сюжет с деревьями передает отношение Пушкина к женщине, на сей раз к Людмиле Силковой, и через нее — к Зинаиде Ушаковой. Людмила — одна из подруг Зинаиды Ушаковой. Возможно, эта та же Мила, которой Пушкин простил адюльтер.

Кубки и стволы

Весьма любопытная комбинация пейзажа и натюрморта представлена на рисунке, названном пушкиноведами «Кубки и изогнутые стволы деревьев» (ДЕН, с. 177). Вот что пишет о нем С.В. Денисенко: *Рассматривая пушкинский рукописный лист как синтез рисунка и каллиграфии, можно проследить, как графическая форма соотносится с формой поэтической, графическая композиция рукописного листа (видимо, на подсознательном уровне у автора) влияет на форму и содержание текста, и наоборот.*

Рассмотрим, например, лист из Второго альбома (ПД 838, л. 23). Здесь поэт карандашом и, скорее всего, с натуры делает несколько попыток изобразить кубок (бокал? кружку?) с изогнутой ручкой. И именно на изогнутой ручке фиксирует свое внимание. Затем слева и справа возникают стволы деревьев, изогнутая линия которых повто-

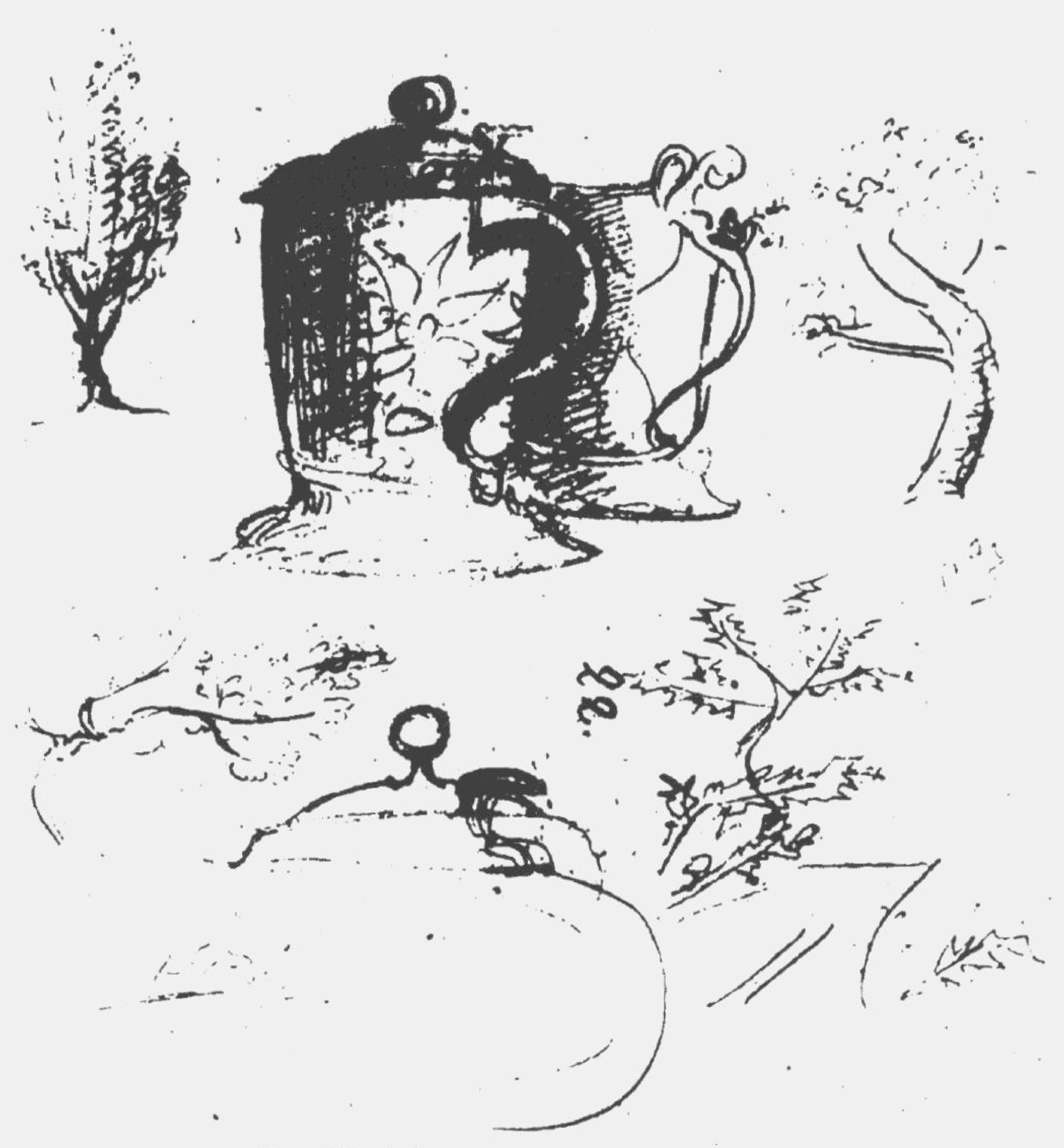


Рис. 114. Кубки и изогнутые стволы деревьев

ряет форму ручки кубка. От реального конкретного предмета поэт уходит к объектам абстрактным, ассоциативным... Изогнутая линия какого-либо рисунка или закорючка каллиграфии дают рождение новому рисунку или целой серии рисунков, несомненно, влияют на то, как пишется текст на этом листе (то есть на собственно каллиграфию) и — в случае достаточной завершенности графического образа — что пишется (то есть на содержание текста). И наоборот. Содержание текста и композиционное расположение текста в пространстве листа, складывающееся спонтанно, влияют на расположение рисунков и на их содержание. Все это в результате образует не расчленимый на составные части лист рукописи. Р. Якобсон отмечал, что некоторые свя-

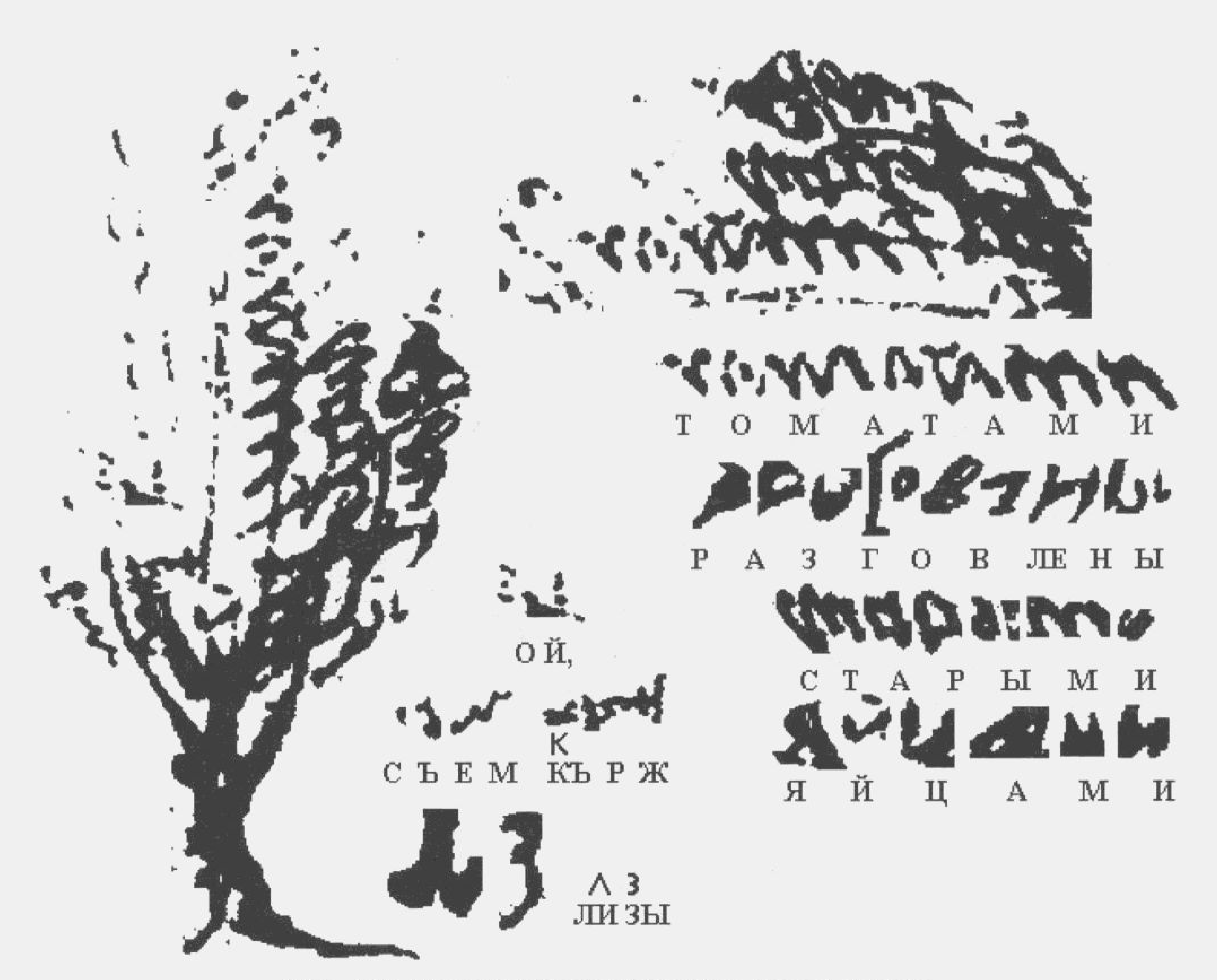


Рис. 115. Мое чтение надписей на левом дереве

зи между образами столь тесны, что достаточно в стихотворении появиться другому образу, как в сознании непременно всплывает второе звено ассоциативной цепи (ЯКО, с. 217) (ДЕН, с. 176 и 178).

Итак, ключевыми словами в данном контексте пушкиноведа являются «попытки», «с натуры», «изогнутая линия стволов повторяет форму ручки кубка». Тем самым, поэт как бы ставил перед собой задачу чисто графическую соотнести изогнутость ручек кубков и стволов деревьев. И это дает возможность родиться новому рисунку. На мой взгляд, С.В. Денисенко несколько поэтизирует изобразительное творчество Пушкина, не видя в нем чисто прагматическогог начала: передачи тайного текста. А между тем, глядя на рисунок, становится понятным, что речь идет о женщине (ветки и деревья), с которой была выпивка (кубки) и которая, видимо, была достаточно сладкой (незаконченное изображение сахарницы). И изогнутость стволов и ручек, несомненно присутствующая, оказывается далеко не ведущим моментом рисунка. Не вполне я убежден и в том, что рисунок выполнен с натуры, ибо Пушкина менее всего волнует вопрос о детальном сходстве его рисунка с реальной вещью.

Теперь приступим к чтению надписей (рис. 115). Поскольку дерево слева имеет достаточно мелкие знаки, я привожу его отдельно крупным планом.



Рис. 116. Мое чтение надписей на других деревьях

Правую часть кроны, положенную горизонтально (поворот на 90° влево), я изобразил отдельно, начав чтение с наиболее крупной третьей строки, где с трудом прочитал слово **ТОМАТАМИ**. Затем я читаю наиболее правый столбец без поворота как слово **РАЗГОВЛЕНЫ**. Второй столбец (между первым и третьим) я читаю лежачим как слово **СТАРЫМИ**, а низ кроны — как горизонтальную строку в нормальном положении, где начертано слово **ЯЙЦАМИ**. Затем в левой части кроны я читаю междометие **ОЙ**, далее нижнюю левую ветку как слово **СЪЕМ**, а на продолжении буквы Ъ вправо — слово **КЪРЖ**, то есть *КОРЖ*. Наконец, я разбиваю с большим трудом ствол на отдельные знаки (знак СЬ — негативный), которые читаю как слово **ОЛЕСЬНЪ**, то есть *ОЛЕСИН*. Раз речь идет о том, что кто-то разговляется, значит, закончился один из постов.

В кроне и на ветвях изогнутого дерева (рис. 116) можно прочитать две надписи **ЛИКЪ СТ. ПЕТРА**, то есть *ЛИК СВЯТОГО ПЕТРА*, а кора с правой стороны ствола читается как **А.С. ПУШКИН**. На кроне сильно изогнутого дерева (дерево изображено на рисунке слева внизу) можно прочитать **МОСКВА И ЛИК СТ. ПУШКИНА, ПУШКИН**. Но наиболее информативным оказывается дерево справа внизу. На одном листе (нижней слева верхней части кроны) я читаю слова **ПЬЕМ** снизу и **СТОПКИ** сверху, на другом (чуть выше) **ЛИМОНЪНЪВЪСЬКЪЙ**, между листьями, в качестве лигатуры — **ГОРЬКЪЙ**, то есть *ЛИМОННОВСКОЙ ГОРЬКОЙ* (спиртовой настойки на лимоне). На правом нижнем листе верхней части кроны кверху ногами начертано слово **КУМ**, а чуть выше — **ТИМКА ПИЛ**. Затем я читаю

надпись на листе, расположенном слева направо по диагонали: **С ТАНЕЙ ДА ЛИКЪ**, а на нижней части листа кверху ногами — **ПУШКИНА**. Самый нижний лист читается сверху **ТАТЬЯНКА**, снизу, кверху ногами, **ЛАРИНА**. Наконец, на отдельном листе в правом нижнем углу рисунка я читаю сверху **МУ**, снизу **ЗЫКА**, мелкие штрихи вокруг листа как **ВОЛЬНОЙ** и два очень крупных росчерка — как **ДЕВЫ**. Таковы изображения ветвей и листьев, которые опять-таки связаны с женщиной, напомнившей Пушкину Татьяну Ларину из «Евгения Онегина».

Теперь осталось прочитать несколько слов на кубке и сахарнице (рис. 117). Украшение над ручкой правого кубка я читаю как слово **ОЛЕСЯ**, а чуть ниже, наверху ручки — как слова **И ЛИК А.П**. У левого кубка на основании слева начертано **СЛАВА**, а чуть выше — **А.П**. С правой стороны основания я читаю слова **ОЛЕСЯ**, а чуть правее, уже на правом кубке — **И А.С. ПУШКИН**. Наконец, на сахарнице в виде шарообразной ручки крышки и выступа рядом начертано слово (выступ я поворачиваю на 90° влево) **ОЛЕСЯ**. Таковы обнаруженные мною надписи.

Синтезирую текст: **РАЗГОВЛЕНЫ ТОМАТАМИ, СТАРЫМИ ЯЙЦАМИ. ОЙ, СЪЕМ КЪРЖ ОЛЕСЬНЪ! ЛИКЪ СТ. ПЕТРА — А.С. ПУШКИН. МОСКВА И ЛИК СТ. ПУШКИНА, ПУШКИН. ПЬЕМ СТОПКИ ЛИМОНЪНЪВЪСЬКЪЙ ГОРЬКЪЙ. КУМ ТИМКА ПИЛ С ТАНЕЙ, ДА ЛИКЪ ПУШКИНА. ТАТЬЯНКА ЛАРИНА — МУЗЫКА ВОЛЬНОЙ ДЕВЫ. ОЛЕСЯ И ЛИК А.П. СЛАВА А.П. ОЛЕСЯ И А.С. ПУШКИН. ОЛЕСЯ**. Или, в современном начертании: *РАЗГОВЛЕНЫ ТОМАТАМИ, СТАРЫМИ ЯЙЦАМИ. ОЙ, СЪЕМ КОРЖ ОЛЕСИН! ЛИК СВЯТОГО ПЕТРА — А.С. ПУШКИН. МОСКВА И ЛИК СВЯТОГО ПУШКИНА, ПУШКИН. ПЬЕМ СТОПКИ ЛИМОННОВСКОЙ ГОРЬКОЙ. КУМ ТИМКА ПИЛ С ТАНЕЙ, ДА ЛИК ПУШКИНА. ТАТЬЯНКА ЛАРИНА — МУЗЫ-*

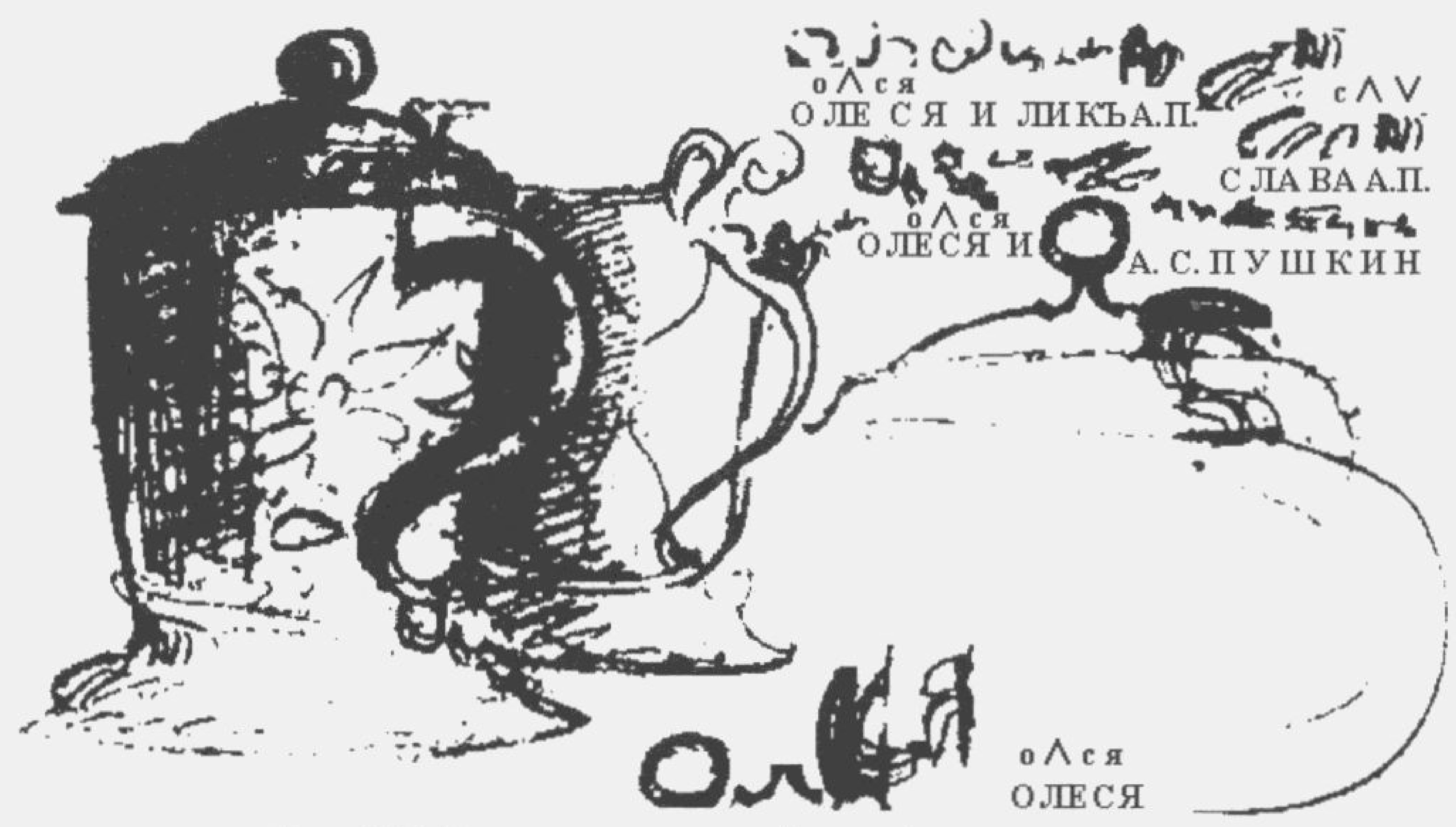


Рис. 117. Мое чтение надписей на кубках и сахарнице

КА СВОБОДНОЙ ДЕВЫ. ОЛЕСЯ И ЛИК А.П. СЛАВА А.П. ОЛЕСЯ И А.С. ПУШКИН. ОЛЕСЯ. Итого — 45 слов.

Вероятно, данный пассаж иллюстрирует одно из любовных приключений Пушкина. После поста (если Великого, стало быть, речь идет о Пасхе) Пушкин в гостях разговлялся помидорами (видимо, мочеными или солеными) и старыми яйцами. Увидев корж (вероятно, торт), вознамерился его съесть. Вероятно, в этом месте игра слов: под «коржем» он мог понимать саму хозяйку, Олесю, которую и хотел «съесть».

Однако во время разговления, то есть за трапезой, Пушкин являл собой «лик святого Петра», иными словами, ни взглядом, ни намеком не выдавал овладевшее им чувство. Он особенно подчеркивает: МОСКВА И ЛИК ПУШКИНА — быть в Москве и вести себя святошей — вещи, на его взгляд, несовместимые. Вместе с тем, тут был и ПУШКИН, то есть молодой повеса. Но далее от закуски перешли к выпивке и стали пить горькую лимонную настойку; полагаю, что ее крепость не уступала крепости водки, а даже ее и превосходила. Третьим собутыльником оказался «кум Тимка», который «пил с Таней Лариной». Я полагаю, что имя героини пушкинского «Евгения Онегина» Татьяны Лариной здесь дано Олесе в качестве эвфемизма. Пушкин особо подчеркивает, что пить начал с Олесей именно кум Тимка, тогда как вместо самого Пушкина пил «его лик». Этим поэт дает понять себе, что не он спаивал девушку, а кум, тогда как сам поэт был еще подобен иконе. После праздничного стола захмелевшая и осмелевшая девушка села музицировать, что Пушкин отметил словами МУЗЫКА ВОЛЬНОЙ ДЕВЫ. А потом надписи на кубках и сахарнице передают закономерный финал: вначале застолья — ОЛЕСЯ И ЛИК А.П (то есть А. Пушкина). Затем СЛАВА А.П. — это означает, что Пушкину удалось склонить Олесю и одержать победу. Наконец — ОЛЕСЯ И А.С. ПУШКИН, то есть никакого святого лика уже нет, Пушкин обрел свой обычный вид влюбленного молодого человека. И последнее слово ОЛЕСЯ начертано на сахарнице — контакт с девушкой вызвал у мужчины самые сладкие ощущения. Так что здесь мы видим краткий отчет о еще одной любовной победе поэта.

Как видим, кривизна ствола дерева и ручки кубка никакой роли не играет, равно как и то, срисовывал ли Пушкин кубки с натуры или нет. Любовное приключение было вызвано не страстью поэта, а обстоятельствами, отсюда и эти «древесные» параллели.

Рисунок дерева

Отдельный рисунок дерева (ПД 834, л. 42 об) (ДЕН, с. 179) является продолжением рис. 84, его нижней частью. Правда, трудно сказать заранее, продолжает ли он один из прежних сюжетов или же является самостоятельным текстом. Для этого его необходимо прочитать.

Чтение я начинаю с верхней ветки (рис. 118), сучья которой образуют лигатуру из букв кириллицы, разлагающиеся в слово **КУБКИ**. Чуть ниже в виде отдельной строки можно прочитать слова **И РЮМКИ**. Полагаю, что это — за-



Рис. 118. Рисунок дерева и мое чтение надписей

главие данного сюжета, и тем самым он не имеет отношения к тексту о любви Пушкина к какой-либо даме.

Затем я читаю сучки крупной изогнутой ветки, торчащие вверх; они образуют слово **ЗЕЛО**. Изгибы самой ветки можно прочитать как слово **ВКУСНО**. Сучья, торчащие вниз, а также змейка могут быть прочитаны как слова **ЛОВКО И ЗЕЛО ВКУСНО**! Засохший листочек, висящий под веткой слева, может быть разложен на буквы слов **ПУШКИНУ СТОПКУ**! Другой листочек, стоячий и идущий в виде побега от корня, тоже имеет читаемый контур, а именно **МОИМ КВАРТИРАНТАМ**. Основание дерева и крупные знаки правее образуют слово **НАДЕЕ**, а змейка вдоль правой части ствола — слово **ТОВАРИЩЕВ**.

Теперь текст можно синтезировать таким образом: **КУБКИ И РЮМКА. ЗЕЛО ВКУСНО! ЛОВКО И ЗЕЛО ВКУСНО! ПУШКИНУ СТОПКУ! МОИМ КВАРТИРАНТАМ, НАДЕЕ ТОВАРИЩЕВ**! (Концовка явно пародийная). Этот короткий, из 15 слов текст не требует переписывания в современную орфографию, поскольку понятен и так. Пушкин пьет вместе с приятелями, которых называет в родительном падеже как «товарищев», в том числе и со своими компаньонами по квартире, «квартирантами»; ему весело, очень ловко и вкусно. Он предлагает налить ему еще стопку.

Как видим, в данном случае дерево означает не совсем женщину, а дружескую попойку, возможно имеющую отношение к женщине. В этом смысле сюжет весьма сходен с предыдущим, посвященным попойке «святого» Пушкина с Олесей.



Рис. 119. Деревья и мое чтение надписей

Деревья из черновой рукописи «Медного всадника»

В черновике рукописи поэмы «Медный всадник» (1833) имеется портрет Н.Н. Пушкиной и строки поэмы, в трех местах которых находятся небольшие заставки в виде деревьев (ДУГ, с. 93, рис. 83). Они очень маленькие, так что вряд ли могут содержать какой-то большой текст. Тем не менее, их анализ может принести интересные сведения.

На первом фрагменте (рис. 119), расположенном на листе в среднем столбце наверху, изображена небольшая рощица. Контур деревьев можно прочитать как слова **СЬМОТЪРЕЛЪ. СЕ ЗЕЛО ОТМЕНЪНО**. На втором фрагменте, расположенном на уровне середины в левой части рисунка, под женским лицом изображен большой куст, половина которого в тени; тут тоже можно прочитать слова **ЗЕЛО ОТМЕННО**. Наконец, на третьем фрагменте, расположенном слева внизу, я читаю две надписи **СЬМОТЪРЕЛЪ**, одну **ЗЕЛО** и две **МИМО**.

Таким образом, здесь мы видим не столько вариант изображения деревьев и кустов (хотя это именно так), сколько вариант волнистого росчерка, который иногда у Пушкина принимал вид птицы. Как и прежде, Пушкин помечал таким способом завершение редактуры над поэтическим текстом после того, как тот достаточное время «отлежался» и его уже можно было править. Так что мелко изображенные деревья и кусты на рисунках Пушкина несут эту специфическую нагрузку, ничего не сообщая о встречах поэта с женщинами или о воспоминаниях о них. Правда, ни особого восхищения своей чистотой (росчерк-птица), ни воспоминаний о женщинах (росчерк-конь) эти заключительные ремарки не несут и потому имеют растительный характер.

Дарьяльское ущелье

Здесь я сразу же предоставляю слово С.В. Денисенко: *На одном из листов (ПД 841, л. 42 об.) располагается незавершенная черновая рукопись о Дарьяльском ущелье. Лейтмотив этого произведения — давящая теснота — складывается из поиска поэтом ритмики стиха и из расположения текста на листе. Первоначально Пушкин разрабатывает четыре стиха:*

И вот — ущелье мрачных скал
Пред нами шире становится,
Но тише Терек злой стремится,
Луч солнца ярче засиял.

(III, 202)

Однако поэта не устраивает получившийся ритм стиха: четырехстопный ямб не соответствует его эмоциональному настрою — нет ощущения тесноты. Ямб меняется на хорей, стихи сжимаются не только ритмически, но и визуально (что важно для поэта, работающего с пером в руке).

Страшно и скучно.
Здесь новоселье,
Путь и ночлег.
Тесно и душно,
В дальнем ущельи
Тучи да снег...

(III, 203)

Переделывается почти каждое слово, пробуется множество вариантов, работа идет трудно. Попутно возникают рисунки слева и справа от стихотворных строчек. В результате, если мы взглянем на страницу, стихотворные строчки как раз и образуют ущелье, постепенно сужающееся к низу листа. Стихотворение не было окончено, но данный рукописный лист оказалася едва ли не самым завершенным по композиции и по эмоционально-экспрессивному настрою (ДЕН, с. 180). Удивительно точные наблюдения, к которым, пожалуй, нечего и добавить — кроме разве что анализа тайного текста рисунков. Их на данной странице четыре. Первый размещен после двух первых четверостиший слева от текста и изображает дерево на скале на фоне других скал. Здесь сомнений нет — перед нами Дарьяльское ущелье.

Первая крупная ветка дерева с продолжением вправо (рис. 120) может быть прочитана как слово **ЕСТЬ**. Затем я читаю левую ветку как слово **БЕЗЬДЪНА**, то есть *БЕЗДНА*. Наконец, правая ветка вместе с развилкой может быть прочитана как слово **ВОКЪНЕ**, то есть *В ОКНЕ*. Таким обра-

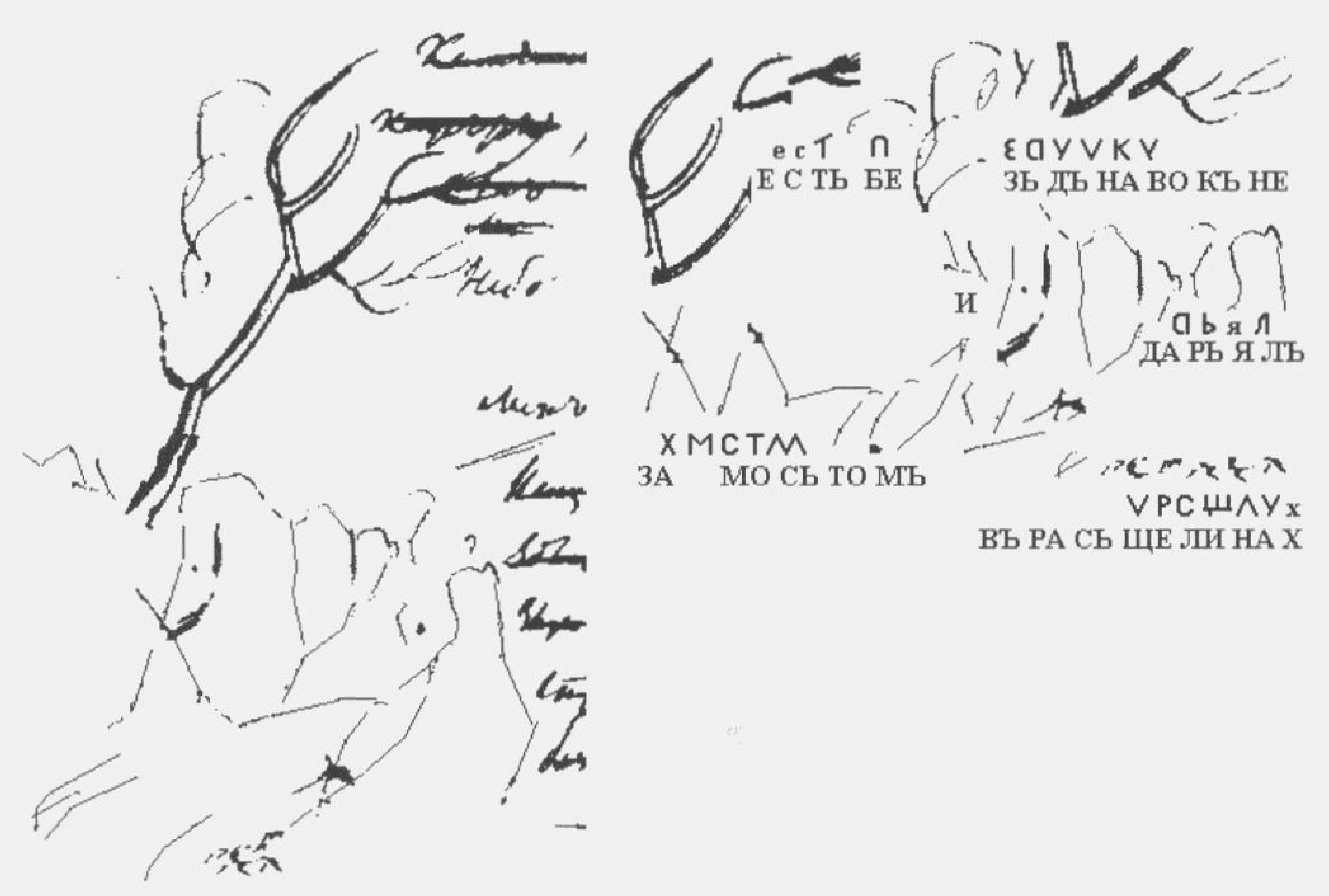


Рис. 120. Первый рисунок Дарьяла и мое чтение надписей

зом, Пушкин зарисовал вид из окна, расположив, однако, ветки дерева в нужном порядке.

Затем читаются вершины гор как **И ДАРЬЯЛЪ**. Внизу буквы и знаки местами крупнее, местами мельче; они образуют надпись **ЗА МОСЬТОМЪ**, то есть *ЗА МОСТОМ*. Наконец, рисунок коня, состоящий из очень мелких знаков, может быть прочитан как **ВЪ РАСЬЩЕЛИНАХ**, то есть *В РАСЩЕЛИНАХ*. Тем самым Пушкин называет место как ДАРЬЯЛ и на самом рисунке.

Три оставшихся дерева из того же черновика (рис. 121) я помещаю на отдельном рисунке. На первом из них я вначале читаю вершину центральной ветви, затем — вершину и боковой побег правой ветви, что образует слово **ЕСТЬ**. Затем, читая основания левой, центральной и правой ветвей, получаю слово **ВЪНАЧАЛЕ**. Затем читаю левую ветвь, ее выступ вправо и изгиб ствола под ней, что дает слово **СВЯЗЬ**. На втором, в виде пенька, я читаю вначале основание побега, затем огибающую его веточку, далее левую часть вершины пенька и сам верх пенька, что образует слово **СЬ БОГОМЪ**. Среднюю часть побега, развернув, я принимаю за союз **И**, а вершину — за слово **ЕЩЕ**, где торчащие вправо тонкие веточки читаю как слово **ВЕСЕЛИЕ** (буква Е образована пересечением основания побега с огибающей его тонкой веточкой). На последнем дереве я читаю верх ствола, побег и его тонкие ветки, растущие вправо, как слово **МОСЬКЪВЫ**, затем самое правое пересечение тонкой ветки с диагональю как **НО**, далее вершину правой ветки, середину левой и лигатуру из двух знаков в виде растущей слева былинки, что образует слова **НЕ ЧОПОРЪНОГО**. На-



Рис. 121. Три рисунка деревьев в Дарьяле и мое чтение надписей

конец, ветвь под деревом справа образует в местех пересечений с листьями знаки и буквы незаконченного слова **ПЪТЕРЪБУ**. На этом тайная запись завершается.

Синтезировав весь текст, получаем: **БЕЗЬДЪНА ВОКЪНЕ И ДАРЬЯЛЪ ЗА МОСЬТОМЪ ВЪ РАСЬЩЕЛИНАХ. ЕСТЬ ВНАЧАЛЕ СВЯЗЬ СЬ БОГОМЪ И ЕЩЕ ВЕСЕЛИЕ МОСЬКЪВЫ, НО НЕ ЧОПОРЪНОГО ПЪТЕРЪБУ**. Это означает: *БЕЗДНА В ОКНЕ И ДАРЬЯЛ ЗА МОСТОМ В РАСЩЕЛИНАХ. ЕСТЬ ВНАЧАЛЕ СВЯЗЬ С БОГОМ И ЕЩЕ ВЕСЕЛИЕ МОСКВЫ, НО НЕ ЧОПОРНОГО ПЕТЕРБУ(РГА)*. Всего 22 слова, передающие впечтление от мощи Дарьяльского ущелья. Вероятно, начав писать стихи о Дарьяле и написав первое четверостишие, Пушкин понял, что он немного забыл свое первое впечатление; он его освежил, набросав 4 рисунка дерева и скал, записав тайнописью и свои впечатления. Однако, пытаясь передать то же самое словами и даже сменив ямб на энергичный хорей, поэт остался недоволен полученным результатом: не было ни веселья Москвы, ни связи с богом, хотя «ущелье мрачных скал» и слова «страшно и скучно», «тесно и душно» передавали часть впечатления от бездны. Однако «веселый ужас» не получился, стихотворение осталось недописанным.

В тайнописи данной серии рисунков мы видим продолжение темы, начатой в «пейзаже с путником», — но там было как бы первое знакомство с Дарьяльским ущельем и его святилищем. Здесь же Пушкин, глядя из окна гостиницы, испытывал благоговейный трепет перед бездной и многочисленными расщелинами, но открывшаяся панорама завораживала, заставляла вспоминать о Боге-творце такого могущества, и в то же время веселила, была близка как Мо-



Рис. 122. Возможность усмотреть человеческие лица

сква, а не чопорный и холодный Петербург. А в стихах на эту тему больше проступал холод Петербурга.

Данный пример интересен не только тем, что тут отражаются не воспоминания о женщинах, а переданы впечатления о величественном природном явлении, и что представлена целая сквозная серия из четырех рисунков, но тем, что изобразительная тайнопись *смогла* передать чувства поэта, а поэтические слова — *нет*. Говоря иначе, Пушкин-поэт в данном случае уступил Пушкину-рисовальщику. Возможно, что на адекватное выражение чувств в стихах у поэта просто не хватило времени, и графическая фиксация оказалась не просто более точной, но и более быстрой. В таком случае высвечивается еще одна, неожиданная функция пушкинских рисунков — служить стенограммой его мимолетных впечатлений.

Хотелось бы также обратить внимание на то, что изгиб деревьев напоминает профиль человеческого лица (рис. 122); при желании ветки даже можно прочитать как слово **ЧЕЛОВЕКЪ**. У А.С. Пушкина можно встретить портреты мужчин в профиль, например, такого, как на рис. 122-5 (ДУГ, с. 89, рис. 78, верхний профиль). Если же всё изображение наклонить вправо на 30°, сходство будет еще больше, рис. 123-6. Так что дерево в данном случае – не только надпись, но и узор-фантазия на тему человеческого лица. Этот факт я отразил в своей публикации о Пушкине (ЧУ2, с. 57, рис. 4 и с. 58, рис. 5). Так что помимо рисунков-надписей у Пушкина присутствуют и рисунки-фантазии, вписанные в совершенно другой изобразительный сюжет.

Дерево с портретом Д.В. Веневитинова

В черновой рукописи введения к восьмой и девятой главам романа в стихах «Евгений Онегин» 1830 года имеется помета «21 ноября 1830, Болд(ино)», росчерк, изображение дерева, портрет Д.В. Веневитинова в профиль, слова «Предисловие к Евг. Онег.» и несколько черточек подчеркивания (ДУГ, с. 90, рис. 79). Какие-либо комментарии по поводу этого рисунка отсутствуют. Этот рисунок не воспроизводится в монографии С.В. Денисенко и С.А. Фомичева. Тем интереснее будет чтение тайной надписи на нем.

Прежде всего я читаю знаки веток дерева (рис. 123), начиная с верхних, где левая, центральная и вершина правой ветви образуют слово **ЕВЪГЕНЬЙ**. Правая ветвь ниже и общий низ всех ветвей образуют фамилию — **ВЕНЕВИ-**

ТИНЪВЪ, то есть *ВЕНЕВИТИНОВ*. Именно эту надпись я прочитал в своей статье о Пушкине (ЧУ2, с. 58, рис. 6) и был весьма удивлен такому отождествлению. В сопровождающем пояснении я писал: *Тем самым А.С. Пушкин в основу своего литературного героя кладет черты своего современника, поэта Дмитрия Владимировича Веневитинова (1805–1827), о чем и пишет прямым текстом. Вероятно, литературоведы давно подозревали эту связь, коль скоро портрет поэта оказался в черновиках романа «Евгений Онегин». Однако здесь эта связь подчеркнута самим А.С. Пушкиным, так что строить о ней предположения не приходится*. Оставаясь в целом на тех же позициях, я все же полагаю, что несколько переоценил степень этого сходства, поскольку не прочитал надпись на самом портрете, ограничившись только разложением на буквы и знаки дерева (кстати, сейчас я провожу такое разложение в несколько иной последовательности).

Сначала я читаю крупные знаки на портрете — линию плеча, складок на нем и под ним, а затем линию спины, что дает слова **ВЬ ТОЙ ЖЕ ПОЗЕ ГИГАНЪТА**. А далее я читаю сначала левый, потом правый конец шейного платка, двигаясь сверху вниз, и это приводит к словам **МЫСЛИ И ХАНДРЫ**. Просветы волос на голове Веневитинова могут быть обращены в цвете и прочитаны как неполное слово **ПУШКИ**, тогда как штрихи на задней части воротника образуют полное слово **ПУШКИН**, что является подписью поэта на законченном изобразительном произведении.

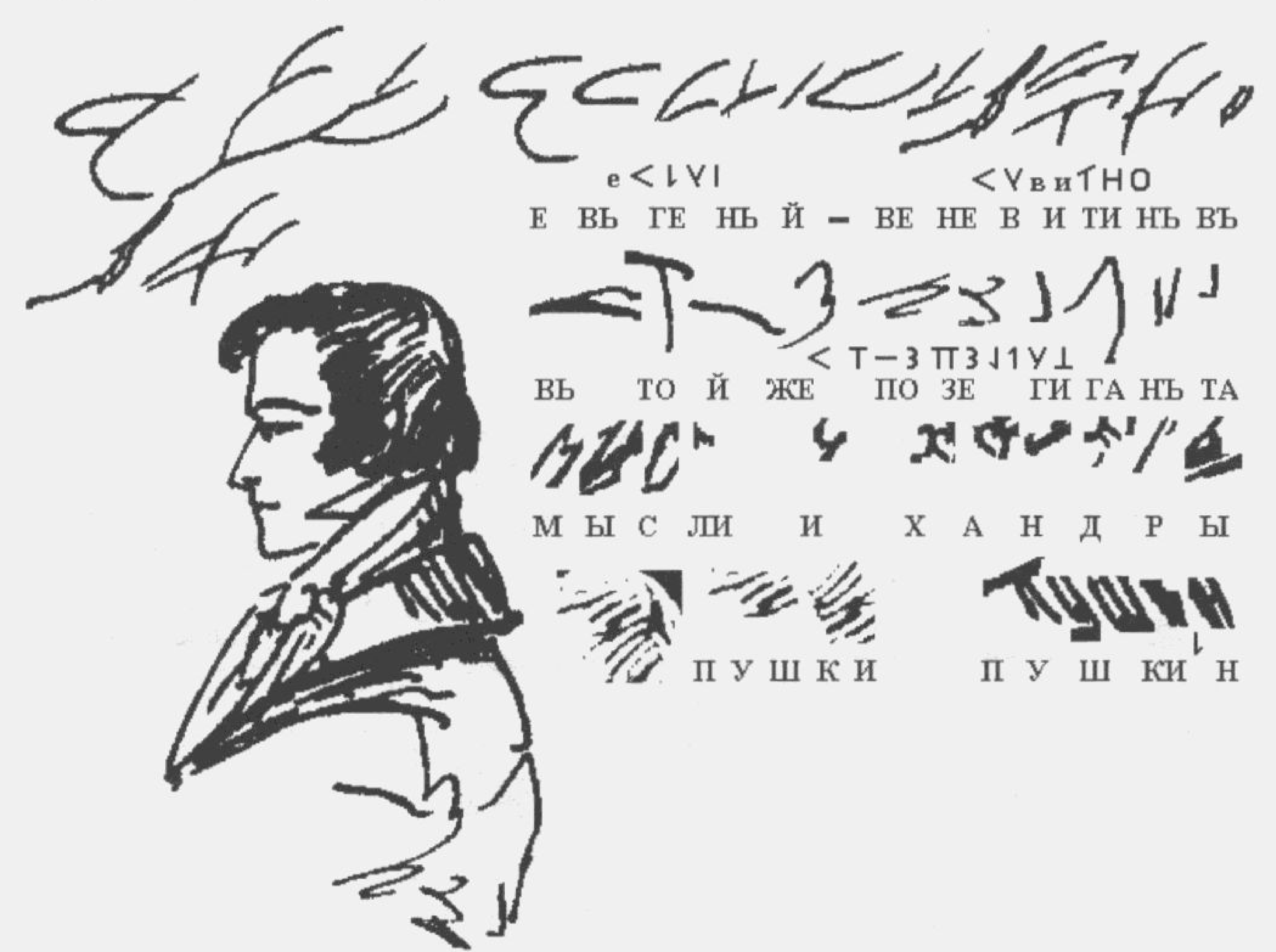


Рис. 123. Изображение дерева, портрета Д.В. Веневитинова и мое чтение надписей

Теперь можно синтезировать весь текст: **ЕВГЕНЬЙ — ВЕНЕВИТИНЪВЪ ВЬ ТОЙ ЖЕ ПОЗЕ ГИГАНТА МЫСЛИ И ХАНДРЫ. ПУШКИ(Н). ПУШКИН**, то есть *ЕВГЕНИЙ — ВЕНЕВИТИНОВ В ТОЙ ЖЕ ПОЗЕ ГИГАНТА МЫСЛИ И ХАНДРЫ. ПУШКИ(Н), ПУШКИН.* Получается подпись в 12 слов. Она удивительно точно отражает суть характера Евгения Онегина — ГИГАНТ МЫСЛИ И ХАНДРЫ; однако прежде, до чтения этой надписи, я не предполагал, что ближе всего к пушкинскому герою оказывался поэт Веневитинов. Возможно, он и не был прототипом этого персонажа, но его особое сходство с ним Пушкин удостоверил данным рисунком и тайной надписью на нем.

Заставка стихотворения «Странник»

Стихотворение «Странник» 1835 года начинается заставкой из невысоких деревьев (ДУГ, с. 97, рис. 89). Дерево слева помечено утолщениями, чтобы привлечь внимание. Если принять дерево за монограмму, слитую в лигатуру, то каждая веточка является определенным знаком слогового письма. Вычленяя каждый знак, мы получаем надпись **СЬТЪРАНЪНИКЪ**, то есть *СТРАННИК*, рис. 124-2. Это и есть начальное, пока еще условное название стихотворения. У меня возникло впечатление, что сначала была нарисована заставка из двух внутренних деревьев, а лишь потом – дерево слева, передающая рабочее название данного творения. Затем пошел процесс создания поэтического текста, который, однако, автором был отвергнут и зачеркнут. Тут А.С. Пушкин призадумался. Писать дальше? Правее согнувшегося от порыва ветра правого дерева он пишет слоговыми знаками **ПИСЬ**..., то есть *ПИСАТЬ*, но в последний момент спохватывается и в качестве заключительного знака вместо маленького крестика ставит большой внушительный крест. Так он дописывает слово **ПИСЬТЬ**, но вместе с тем «ставит крест» на своей затее, рис. 124-3. Теперь ему окончательно ясно, что писать не следует, и еще правее он просто пишет **НЕ ПИСЬТЬ**, то есть *НЕ ПИСАТЬ*, рис. 124-4. Следовательно, раз стих не идет, его писать не следует.



Рис. 124. Мое чтение слоговых помет стихотворения «Странник»

Однако проходит еще какое-то время, А.С. Пушкин понимает, что все-таки кое-что из данного сюжета выжать можно, и он приходит к компромиссу с самим собой, добавив ко второму слева, одетому листвой дереву, голых веток — знаков слоговой письменности. Теперь читается слово **НЕБОЛЬШОВЕ**, то есть *НЕБОЛЬШОЕ*, рис. 124-5. Тем самым, дилемма ПИСАТЬ-НЕ ПИСАТЬ разрешается: ПИСАТЬ, но НЕБОЛЬШОЕ стихотворение. И лишь когда данное произведение было написано, рука поэта вывела каллиграфическое начертание его названия кирилловскими буквами, **СТРАННИКЪ**. Так прочтение слоговых знаков помогло проникнуть в творческую лабораторию русского поэта, начиная от неясного замысла и кончая его реализацией.

Синтезируя все слова, получим текст: **СЬТЪРАНЪНИКЪ. ПИСЬТЬ. НЕ ПИСЬТЬ. НЕБОЛЬШОВЕ**, то есть *СТРАННИК. ПИСАТЬ-НЕ ПИСАТЬ. — НЕБОЛЬШОЕ.* Данный тайный текст, один из самых коротких, содержит всего 5 слов, однако вполне вводит в творческую лабораторию поэта. Это исследование я тоже опубликовал (ЧУ2, с. 57, рис. 3).

Лесной пейзаж

Этому изобразительному творению Пушкина (рис. 125) С.В. Денисенко посвящает достаточно большой массив комментариев, насколько это вообще возможно для рисунка, не относящегося к какому-либо стихотворному тексту. *К наиболее законченным и тщательно отделанным пейзажам относится рисунок в рабочей тетради ПД 838 (л. 100), на котором изображен фрагмент леса или парка со стороны поляны. Казалось бы, это зарисовка определенного места — но так ли это? А.М. Эфрос датирует рисунок 1828 годом соответственно тексту «Брадатый староста Авдей» на обороте этого листа, сделанного теми же чернилами и пером, и предполагает, что рисунок является дорожным впечатлением Пушкина от поездки в октябре этого года в Малинники, имение А.Н. Вульфа (ЭФ3, с. 382). Техника рисунка характерна для Пушкина, здесь мы видим весь спектр его рисовальных приемов. Факту-*



Рис. 125. Лесной пейзаж



Рис. 126. Мое чтение надписей левого фрагмента пейзажа

ра лиственных крон деревьев передана волнистыми росчерками и легкой волнообразной, без отрыва пера от бумаги, штриховкой. В этом рисунке как бы собраны воедино наиболее излюбленные Пушкиным фрагменты пейзажа (помимо разве что высоких черных елей): здесь и дерево с пирамидальной кроной, идущей от земли, и деревья с широкой раскидистой кроной, и дерево, похожее на куст, с широкой кроной от земли, постепенно сужающееся кверху. На переднем плане левого края — обломанный ствол сухого дерева с ветками, склоненными к остальным деревьям. Прорисованы и его корни, среди росчерков травы. Этот ствол дерева (также характерный для пушкинской графики) выделяется из общей массы деревьев не только своей вынесенностью на передний план, но и густотой штриховки и более сильным нажимом пера. Однако композиция не «переворачивается» благодаря двум черным елям справа. Нам кажется, что перед нами традиционное для книжной и альбомной графики противопоставление мертвого дерева и живой природы. Именно сухое дерево (похоже, что с него и начинался рисунок) дало толчок к созданию этого «выдуманного» (мы бы даже сказали — «надуманного») пейзажа (ДЕН, с. 202–203).Полностью согласен с основными положениями данного анализа: действительно, пейзаж выдуман, традиционен, и начинается с изображения сухого дерева на переднем плане. Вместе с тем, сухое дерево дает наибольшие возможности для размещения тайных надписей и крупного шрифта, поэтому оно было так любимо в композициях Пушкина. Подозреваю, что в данном случае так обозначен заголовок рисунка. Весьма приятно было встретить сло-



Рис. 127. Мое чтение среднего фрагмента пейзажа

ва «волнистые росчерки лиственных крон» и «росчерки травы» — пушкиновед употреблял их явно метафорически, не подозревая, что они несут буквальный смысл (как мы это уже много раз видели раньше и как увидим на данном рисунке). Эти же слова вполне применимы и не к листве, ибо на ветках еляй видны те же «росчерки», но в данном случае хвои.

Разумеется, данный пейзаж просто не мог быть «молчаливым», содержа достаточно пространное повествование (пропорциональное числу деревьев). Можно также предположить, что его стержнем опять-таки была женщина (в данном случае пейзаж традиционен, так что он не мог поразить воображение поэта и потому не мог быть предметом тайнописи, равно как он не мог быть и собранием чисто редакционных замечаний, поскольку поэтических строк не было). Поскольку тайный текст предполагается большим, анализ пейзажа я разбил на три части, выделив три его фрагмента. Первый из них включает как раз сухое дерево и примыкающее к нему иное.

Чтение я начинаю с мелких веточек сухого дерева, левой и средней (рис. 126), где читается слово **НЕСКУЧЬНЪЙ**, а толстая правая ветвь образует слово **ПАРЪКЪ**. Основание правой ветки, а затем и знаки ниже вдоль ствола дерева образуют слова **ВЪ ИМЕНИИ**. Нижний сучок правой ветки, переходя в собрание листьев дерева справа, образует слово **МЕСТНОЙ**. Эта надпись пересекает столбец знаков на кроне правого дерева, образующих слово **ПОМЕЩИЦЫ**. Наконец, крупными буквами типа росчерков, снизу вверх, начертана фамилия помещицы: **ХРОСЕЕВОЙ**. На этом заголовок вроде бы кончает-

ся, однако «росчерки травы», сквозь которые «проступают корни», а также самый низ кроны правого дерева образуют добавочный текст в виде слов **СКЪМИЯ ЯНТАРЯ**. Вероятно, первые зарисовки данного пейзажа Пушкин начал делать, сидя именно на этой янтарной скамье.

Более далекие от сухого дерева «росчерки травы» образуют слова **С ВАРЕНИЯМИ**, тогда как «земля» перед ними, содержа ряд букв (И, Р и К — негативные), читается как **И СТИРКАМИ ЗАКРЫТЫ**. Затем читается вершина кроны правого дерева как слово **ОКЪНЪ**, тогда как «росчерки травы» правее и ниже правого дерева можно прочитать как слова **ВЪ САД СУТЪКЪМИ**. Правая сторона правого дерева содержит слова **МОЯ ЖЕ ПЪТАШЬКЪ-МАЛЫШЬКЪ — ЛИКЪ**. Так что, как видим, далее должен следовать текст о той самой «пташке-малышке», то есть очередном сердечном увлечении Пушкина.

На среднем фрагменте (рис. 127) вначале читается левый контур левого пирамидального дерева. Снизу вверх расположены фрагменты начертанного курсивом слова **МИЛАЯ**, а наверху печатными буквами врассыпную написано слово **ТЕТЯ**. Чуть правее сверху вниз и зеркальным способом написано слово **ПАША**. Больше на первом дереве я слов не обнаружил. А на втором дереве чуть ниже вершины курсивом по две буквы в столбец написаны слова **МЫСЛИ ЗАНЯТЫ**. Затем столбец сужается, и в несколько этажей на нем можно прочитать слово **НЕСТЕРПИМО**. Короткий двухэтажный столбец чуть выше низа передает слово **ВАМИ**. Чуть правее и не образуя столбца, в поэтическом порядке разбросанные курсивные буквы образуют слова **МЫСЛИ, МЫСЛИ**. У этого среднего второго дерева имеется ствол, и чуть выше его верхней части, на вершине кроны можно прочитать слово **ЖИВАЯ**. А сам верхний фрагмент ствола с его обрамлением сверху и снизу образует слово **ПАУЛИНА**. Нижний полог листвы справа над землей может быть прочитан как слово **МИЛАЯ**. Росчерки травы перед деревьями слева и в центре я читаю как **МАЛЫШКА ПАШУЛЯ**. Крона правого дерева вся состоит из кудрявых росчерков; однако с трудом здесь можно прочитать слова **МЫСЛИ МИЛАЯ ПАССИЯ СЛАДОСТИ**. Предпоследняя строка над зачеркнутым низом кроны гласит **ЗЕРЪКЪЛО МОЕ**. Таким образом, весь средний фрагмент посвящен воспеванию Паулины.

На правом фрагменте (рис. 128) изображены две ели и промежуток между ними. Сначала я читаю с вершины донизу левый столбец левой ели, но только со внутренней стороны, где начертаны слова **У МАЛЫШКИ УМА ПАЛАТА**. Далее читается правая сторона, но слова расположены в строку снизу вверх: **СЛОВА-ТО МИЛЫ**. Над этой строкой — одиночный знак **ТО**; между деревьями наверху можно прочесть **ЖЕ РЕЧЬ**. Сплетение знаков между деревьями в увеличенном виде я вынес отдельно и поместил правее и ниже елок. С большим трудом здесь можно вычленить отдельные знаки слов **СТАТСКОГО СОВЕТНИКЪ**. На правой ели надпись слева образует столбец, где читаются слова **НА ПОМОЩЬ РАЗСЕЛЕНИЮ**, а справа надпись помещена в строку, читаемую снизу вверх как **Д. МИТРОХИНУ**. Наконец, под ёлкой справа можно прочитать надпись **ЗИМОЙ**. Возможно, что есть и еще какие-то слова, которые выпали из поля моего зрения.

Теперь можно синтезировать весь текст: **НЕСКУЧЬНЪЙ ПАРЪКЪ ВЪ ИМЕНИИ МЕСТНОЙ ПОМЕЩИЦЫ ХРОСЕЕВОЙ И СКЪМИЯ ЯНТАРЯ. С ВАРЕНИ-**



Рис. 128. Мое чтение правого фрагмента

ЯМИ И СТИРКЪМИ ЗАКРЫТЫ ОКЪНЪ ВЪ САД СУТЪКЪМИ. МОЯ ЖЕ ПЪТАШЬКЪ-МАЛЫШЬКЪ — ЛИКЪ. МИЛАЯ ТЕТЯ ПАША! МЫСЛИ ЗАНЯТЫ НЕСТЕРПИМО ВАМИ! МЫСЛИ, МЫСЛИ... ЖИВАЯ ПАУЛИНА, МИЛАЯ МАЛЫШКА ПАШУЛЯ! МЫСЛИ, МИЛАЯ ПАССИЯ СЛАДОСТИ, ЗЕРКЪЛО МОЕ! У МАЛЫШКИ — УМА ПАЛАТА! СЛОВА-ТО МИЛЫ, ТОЖЕ РЕЧЬ СТАТСКОГО СОВЕТНИКА НА ПОМОЩЬ РАЗСЕЛЕНИЮ Д. МИТРОХИНУ. ЗИМОЙ. То же в современном написании будет выглядеть так: *НЕСКУЧНЫЙ ПАРК В ИМЕНИИ МЕСТНОЙ ПОМЕЩИЦЫ ХРОСЕЕВОЙ И СКАМЬЯ ЯНТАРЯ. С ВАРЕНИЯМИ И СТИРКАМИ ЗАКРЫТЫ ОКНА В САД СУТКАМИ. МОЯ ЖЕ ПТАШКА-МАЛЫШКА — ИКОНА. МИЛАЯ «ТЕТЯ ПАША»! МЫСЛИ ЗАНЯТЫ НЕСТЕРПИМО ВАМИ! МЫСЛИ, МЫСЛИ... ЖИВАЯ ПАУЛИНА, МИЛАЯ МАЛЫШКА ПАШУЛЯ! ДУМАЙ, МИЛАЯ ПАССИЯ СЛАДОСТИ, ЗЕРКАЛО МОЕ! У МАЛЫШКИ — УМА ПАЛАТА! СЛОВА-ТО МИЛЫ, КАК РЕЧЬ СТАТСКОГО СОВЕТНИКА В ПОМОЩЬ РАССЕЛЕНИЮ Д. МИТРОХИНА. ЗИМОЙ*. Итого — 61 слово. Судя по тому, что пейзаж изображает осень, а последнее слово текста — ЗИМОЙ, две ёлки были пририсованы именно зимой, когда восторг поэта вызвала уже не МИЛАЯ ПАССИЯ СЛАДОСТИ, а УМА ПАЛАТА и РЕЧЬ СТАТСКОГО СОВЕТНИКА В ПОМОЩЬ РАССЕЛЕНИЮ. Вообще возникает впечатление, что три фрагмента пейзажа были нарисованы в разное время. Сначала Пушкин обозначает место — нескучный парк помещицы Хросеевой и свой наблюдательный пункт, янтарную скамейку. Вряд ли скамья сделана из чистого янтаря — это было бы не только очень дорого, но и неразумно. Скорее всего — речь идет о скамейке янтарного цвета. Пушкин сидит на ней осенью вынужденно, ибо из-за хозяйственных дел, варки варенья и стирки белья окна в сад закрыты целыми сутками. Так что его первые впечатления не очень-то радостны. Но вот появляется пташка-малышка с иконописными чертами лица. И тут рядом с сухим деревом-Хросеевой оказывается стройное высокое деревце.

Весь средний фрагмент посвящен ей и на пейзаже мы видим более хрупкое деревце рядом с кряжистым крупным дубом, не иначе как Паулина и Александр. Поначалу мысли Пушкина нестерпимо заняты новым объектом страсти, а малышка названа «тетей Пашей», затем Паулиной. Пока это только мысли, мысли. Пушкин принят как гость, и он называет объект своей страсти по положенному этикету. Однако далее Паулина становится «живой» и величается «Пашулей»; стало быть, на смену официальным приходят дружеские отношения. Видимо, Паулина начинает повторять многие слова и привычки поэта, становится «его зеркалом», но лишь после того, как Пушкин, попробовав, понял, что она — милая пассия сладости. Просто «милая» — и не более того. Это — вершина увлеченности поэта женщиной, но вместе с тем и обычная развязка отношений. Женщина начинает подражать мужчине, а он теперь вдруг осознает, что она — ума палата. Вероятно, это Пушкина не радует, ибо чуть позже он сравнивает ее речь с речью статского советника по поводу помощи в расселении некого Митрохина. Теперь уже нет ни стройного деревца, ни кряжистого дуба, а есть две мрачных колючих ели. Отношения заканчиваются зимой, видимо в начале декабря, до которого Пушкин оставался у Хросеевой, не вызывая у него ни радости, ни печали. Маленькие женщины-пташки Пушкина не очень волновали.

Так что перед нами — не пейзаж, а иллюстрированный листок из дневника по поводу одного случайного романа на протяжении полутора месяцев.

Деревья из «Драматических сцен»

На титульном листе «Драматических сцен» (1830 год), помимо заглавия, нарисованного лица и рыцаря в латах, имеются изображения деревьев и кустов: справа — сухого дерева, слева — группы кустов (ДУГ, с. 100, рис. 96).

Вначале я читаю надписи на сухом дереве (рис. 129). Основание ветки и ее наиболее массивные побеги образуют слово **СЦЕНЫ**, что повторят название произведения. Слева на стволе видны трудночитаемые буквы; я не вполне уверен в чтении, но написано нечто вроде слова **ТАРПАН**, что означает одну из разновидностей дикой лошади. При чем здесь тарпан, мне неясно. Затем я читаю «росчерки травы» слева от дерева, как наиболее близкий, так и далекий. Их оба следует положить набок, развернув на 90° влево, и тогда они образуют три строки. На первой имеется лигатура, причем первый знак зеркальный, буква Р; второй знак — буква О, находится справа и посередине от буквы Р. Третья буква, М, завалена вправо; четвертая, Е, изображенная справа вверху, скорее угадывается, последняя буква О, справа внизу, тоже скорее угадывается. Получается мужское имя **РОМЕО**. Вторая и третья строки начертаны курсивом, причем на второй строчке имеются всего две буквы, И и Ю, а на третьей — три, ЛИЯ. Получается текст **И ЮЛИЯ**. Справа на дереве у его основания лишь один знак, ВЪ, но зато «росчерки травы» образуют знаки НОВО (в виде лигатуры), М (самый далекий от дерева одиночный знак справа) и знаки ВИ и ДЕ (почти на земле). Они соединяются в слова **ВЪ НОВОМЪ ВИДЕ**.

Далее читаются надписи на кусте, для чего все они должны быть повернуты вправо на 90°. Первое впечатление, которое возникает при взгляде на ряд



Рис. 129. Изображение растительности из «Драматических сцен» и мое чтение надписей

пробелов — что часть знаков начертана в виде негатива. После обращения цветов я читаю лигатуру как слова **НЪГОТА РУНЪ**, а другую лигатуру как **РУНА ЖАРОВА**. Надписи в центре куста читаются как дважды повторенные слова **МОЯ ОСНОВА** (правда, в первом случае последовательность букв на рисунке не выдержана, в связи с чем, видимо, и появился дублирующий рисунок). Наружный контур, а также «росчерк травы» дублируют слово **СМОТРЕЛ**. Таковы надписи, которые мне удалось обнаружить.

Синтезируя, получаем текст **СЦЕНЫ. ТАРПАН. РОМЕО И ЮЛИЯ ВЪ НОВОМЪ ВИДЕ. МОЯ ОСНОВА. СМОТРЕЛ. НЪГОТА РУНЪ. РУНА ЖАРОВА**, или, в современном написании, *СЦЕНЫ. ТАРПАН. РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА В НОВОМ ВИДЕ. МОЯ ОСНОВА. СМОТРЕЛ. НАГОТА НАДПИСЕЙ. НАДПИСИ (ИЗ АЛЬБОМА) ЖАРОВА* — итого 15 слов (повторы я исключил). Итак, Пушкин полагал, что его «Драматические сцены» являются обновленной на пушкинской основе пьесой В. Шекспира «Ромео и Джульетта». При этом ему бросилось в глаза, что надписи руницей в черновике рукописи слишком видны, обнаженны; он отвечает на собственное обвинение тем, что его надписи точно таковы, как в альбоме-учебнике живописца Жарова. С этим именем мы уже встречались. Напомню фрагмент контекста: *ВЕТКИ И РУНА, МОСКВА, ПАСХА.*

РОСОМАХА. СНОВА МЫ СРИСОВАЛИ ИЗ НОВОГО АЛЬБОМА ЖАРОВА, ПОЗИРОВАВ ДРУГИМ. ИРКА СНОВА РАЗЛЕНИЛАСЬ И СТАЛА НЕЖНО ЛАСКАТЬСЯ. ИРИНА МОСКВИНА — В ДЕВКАХ. Итак, где-то в конце 20-х годов XIX века был издан новый альбом Жарова (очевидно, существовал и старый альбом), надписи из которого Пушкин считал эталонными.

Краткое резюме

Рассмотрев 17 сюжетов, связанных с изображениями (из них одно принадлежало не Пушкину, а французу Леграну), где прежде всего фигурируют деревья и кусты, можно отметить, что 3 из них являлись пейзажами по смыслу тайного текста (в том числе и рисунок Леграна), а на самом первом пейзаже деревьев вообще не было. Из оставшихся 14 один сюжет был связан с чисто техническими пометами и еще один — со снами Москвы, было и еще несколько посторонних тем. Но все-таки 8 сюжетов с деревьями (ровно половина) были в той или иной степени связаны с женщинами.

По сравнению с сюжетами, связанными с рисунками животных, характеристики женщин через растительность полнее и содержательнее. Если, рисуя животное, Пушкин скорее просто вспоминает о факте существования той или иной женщины, то при изображении растений он описывает факт или недавнего прошлого, или развивающиеся в настоящем отношения. При этом далеко не все женщины вызывали у него симпатии даже при наличии приятных слов. Так, *ЗИНОК ДЕЛЬВИГ С ВЕЧНЫМИ ЗВОНКИМИ СПЛЕТНЯМИ КАЖЕТСЯ БОЛЬШИМ СТОЛИЧНЫМ КРУПНЫМ ЛЬВОМ, ПИШИ МАШКА. ЗИНОК — ТО МИЛЫЙ ЗВЕРЕК*. Стало быть, «Машка» в качестве столичной львицы Пушкину не нравится вовсе, Зинада Дельвиг досаждает ему «вечными звонкими сплетнями», и хотя она «милый», но все же «зверек» (интересно, что при ее упоминании в любых контекстах она фигурирует в мужском роде: Зинок, зверек, лев). Так что никакой страсти она у него возбудить не могла, и о ней повествует рисунок в виде трухлявого пня и жалкого побега с колючими листьями. Другой текст: *ВЕТКИ И РУНА, МОСКВА, ПАСХА. РОСОМАХА. СНОВА МЫ СРИСОВАЛИ ИЗ НОВОГО АЛЬБОМА ЖАРОВА, ПОЗИРОВАВ ДРУГИМ. ИРКА СНОВА РАЗЛЕНИЛАСЬ И СТАЛА НЕЖНО ЛАСКАТЬСЯ. ИРИНА МОСКВИНА — В ДЕВКАХ. МОГУТ МНЕ ДАТЬ ЗА НЕЙ 250 ТЫСЯЧ. НАДПИСИ: КТО И КАК СЛЕДИТ ЗА НЕЮ? ЕСЛИ СЛАБО, Я БОЮСЬ! СНОШАЛИСЬ! ЕСЛИ СЛАБО СМОТРИТ — ИЗЫДИ С БОГОМ*! Ирина Москвина охарактеризована тут как «росомаха», несмотря на то, что Пушкин прямым текстом пишет о ней, что с ней сношался — но ПО НЕДОСМОТРУ ЕЕ ОПЕКУНОВ! И даже сам был удивлен тем, что она до сих пор сидит в девках. Хотя помимо того, что она «росомаха», употребил и другое слово, «разленилась». Небольшое замешательство в связи с тем, что за женитьбу на ней ему дадут 250 тысяч рублей, быстро прошло: факт его близости с Ириной больше не всплывал, а «росомахи» ему и даром не было нужно. Близость как сладкий десерт на Пасху была для Пушкина, видимо, просто вкусным угощением, не более того. Да и сами слова ИРИНА МОСКВИНА

можно было прочитать только на совершенно высохшем дереве, хотя вся предыстория была рассказана на примере цветущего куста, а история о близости иллюстрировалась далеким стройным деревцем (видимо, Ириной) и более близким могучим дубом (Александром). Здесь можно усмотреть определенную систему кодирования Пушкина.

Следующая надпись: *НАДПИСЬ-СКАЗКА. МЕРЗКО ЭТО. ОТДОХНУТЬ ОТ КОШМАРА. Я НАВРАЛ. ЛГАЛ. КОШМАР! ЭТО НЕ ПУШКИН. НАТАША, НАТАША! УТЕШЬ МЯ НЕ РАДИ БОГА, НО НЕ ТАК ВОЛЬНО, А ОТРАДНО*. Опять фигурирует женщина, Наташа, но только в плане утешительницы; поэт боится ее «вольности», видимо, близости — ему требуется только человеческое тепло. И иллюстрация — кряжистый дуб с обрубленными ветками на болотной кочке. Далее: *СКАЗКА. КАРТИНА-РУНА (ЗАКАЗ, КОПИЯ). МОСКВА. ЧУТЬ СТАРАЯ ХРАБРАЯ НЕВЕСТА (АНЯ МИЛА) ЛЬНЕТ КО МНЕ СО МНОЙ ИГРАТЬ*. Тут Аня, которая для Пушкина кажется чуть старой, вызывает у него удивление своей храбростью за то, что обольщает его игрой и пытается льнуть — ему от нее этого не требуется. Иллюстрация — почти засохшее дерево с обломанным стволом и лишь левой веткой с листьями; с правой они почти облетели.

Еще один текст: *СМЕРТЬ ЕМУ, МИЛИНУ КАВАЛЕРУ! ДА, СМЕРТЬ! МОЖНО КАВАЛЕРУ ЖЕ НЕ ЛЕЗТЬ МЕЖ НАС! ЛОМАЛ ОН МИЛКУ К ИНОМУ. МИЛА, МИЛА! ПАСИ КИСУ МИЛУ УЖАСНУЮ! ИСПРОБУЙ РОЗЫ. ПРОСТИ ЕЙ АДЮЛЬТЕР И РОМАН*! Пожалуй, это единственный текст, где Пушкин имеет столь сильное чувство, что готов убить соперника. Однако это не любовь, а ревность. И она быстро проходит, поэт готов все простить и впредь «выпасать» свою пассию, то есть, имея с ней близость, не подпускать других кавалеров. Так что Людмилу он оберегал как свою «кису». И весь текст о кавалере иллюстрируется прекрасными цветущими кустами; тут не видно ни одной засохшей ветки. Зато слова об «ужасной Миле» представлены растениями с острыми колючими листьями.

Следующий текст: *У ЗИНЫ УШАКОВОЙ ДАМА — МИЛА СИЛКОВА. КЛОУН, КТО ШАЛИТ ЧАСТО ДИКО. МИЛА МЕШАЕТ МАМЕ ЗИНЕ ТАК ЛОВКО, ЧТО ЗИНА ОСТАЛАСЬ К МИЛЕ МИЛОСТИВА, ЧТО И ЛЕЧИМ. СИЛКОВА ЛЕТОМ ОПРОКИНУЛА УМ ЗИНКА ЗЛО И СМЕЛО — ПЕРЕЛОМ. ПЕРЕЛОМ ИЛИ ВЕЛИКИЙ ПОГРОМ ЗИНКА*? Тут сразу характеристика двух женщин, Зинаиды Ушаковой, которая для поэта и «Зинок», и «мама», и Людмилы Силковой, которая «клоун», причем «злой и смелый», «кто шалит часто дико». Возможно, что это та же самая Мила, которую он недавно ревновал к мужчине — теперь она оказалась «клоуном». И именно кланяются облетевшие деревья, причем есть и большое, и малое деревья с голыми ветками (Зина и Мила; впрочем, третье дерево, видимо, сам Пушкин) и два таких же дерева в листьях (это Зина и Мила до летней ссоры).

Иная характеристика дана Олесе: *РАЗГОВЛЕНЫ ТОМАТАМИ, СТАРЫМИ ЯЙЦАМИ. ОЙ, СЪЕМ КОРЖ ОЛЕСИН! ЛИК СВЯТОГО ПЕТРА — А.С. ПУШКИН. МОСКВА И ЛИК СВЯТОГО ПУШКИНА, ПУШКИН. ПЬЕМ СТОПКИ ЛИ-*

МОННОВСКОЙ ГОРЬКОЙ. КУМ ТИМКА ПИЛ С ТАНЕЙ, ДА ЛИК ПУШКИНА. ТАТЬЯНКА ЛАРИНА — МУЗЫКА СВОБОДНОЙ ДЕВЫ. ОЛЕСЯ И ЛИК А.П. СЛАВА А.П. ОЛЕСЯ И А.С. ПУШКИН. ОЛЕСЯ. Здесь поэт оценил человеческие и психические особенности юной женщины, сравнив ее с Татьяной Лариной (точнее, Татьянкой), и хотя пытался быть святым, не устоял; лимонная горькая настойка в компании с кумом Тимофеем сделала свое дело. Пожалуй, лишь о ней Пушкин не говорит, что она мила; от нее веяло «музыкой свободной девы». Здесь, однако, засохшее дерево символизирует «лик Пушкина», его попытку быть святым, не поддаваться зову плоти. Зато слова «Татьянка Ларина» переданы растением с колючими листьями.

Совсем иначе складывается роман с Паулиной: *НЕСКУЧНЫЙ ПАРК В ИМЕНИИ МЕСТНОЙ ПОМЕЩИЦЫ ХРОСЕЕВОЙ И СКАМЬЯ ЯНТАРЯ. С ВАРЕНИЯМИ И СТИРКАМИ ЗАКРЫТЫ ОКНА В САД СУТКАМИ. МОЯ ЖЕ ПТАШКА-МАЛЫШКА — ИКОНА. МИЛАЯ «ТЕТЯ ПАША»! МЫСЛИ ЗАНЯТЫ НЕСТЕРПИМО ВАМИ! МЫСЛИ, МЫСЛИ... ЖИВАЯ ПАУЛИНА, МИЛАЯ МАЛЫШКА ПАШУЛЯ! ДУМАЙ, МИЛАЯ ПАССИЯ СЛАДОСТИ, ЗЕРКАЛО МОЕ! У МАЛЫШКИ — УМА ПАЛАТА! СЛОВА-ТО МИЛЫ, КАК РЕЧЬ СТАТСКОГО СОВЕТНИКА В ПОМОЩЬ РАССЕЛЕНИЮ Д. МИТРОХИНА. ЗИМОЙ.* Тут и «пташка-малышка», и «икона», и «тетя Паша», превратившаяся в «милую пассию сладости» и закончившая свою характеристику аналогией со «статским советником» с его скучными речами, при всем том, что она «ума палата». В качестве засохшего дерева тут передана помещица Хросеева.

Из этого небольшого числа примеров все-таки можно сделать некоторые выводы: в качестве засохшего или безлистого дерева Пушкин изображал женщин не столько неприятных, сколько неспособных по возрасту или характеру возбудить его страсть; он и себя изобразил так же в качестве «иконы Пушкина». Напротив, женщин, возбудивших его чувство и себя в пылу страсти он изображал в качестве деревьев с очень пышной листвой, причем женщина выглядела стройным деревцем типа пирамидального тополя, а поэт — раскидистым кряжистым дубом. В минуту тяжелых испытаний с этого дуба слетали и листья, и ветки, и он перемещался из леса на болотную кочку. Остывшее чувство отображалось колючими листьями злака или колючими деревьями — елями.

Любопытно, что сухим деревом он изображает и своего литературного героя, Евгения Онегина, о котором говорит: *ЕВГЕНИЙ — ВЕНЕВИТИНОВ В ТОЙ ЖЕ ПОЗЕ ГИГАНТА МЫСЛИ И ХАНДРЫ. ПУШКИН.* Итак, Евгений хоть и гигант мысли, но больше гигант хандры, и именно это делает его «усохшим древом». А вот дерево поникающее и засыхающее — это иллюстрация дружеской попойки: *КУБКИ И РЮМКА. ЗЕЛО ВКУСНО! ЛОВКО И ЗЕЛО ВКУСНО! ПУШКИНУ СТОПКУ! МОИМ КВАРТИРАНТАМ, НАДЕЕ ТОВАРИЩЕВ!* Пушкину ясно, что до творческого или любовного горения «кубки и рюмка» не доведут, иначе бы дерево было стройным и с листвою. Усохшее древо иллюстрирует и его «сцены»: *СЦЕНЫ. ТАРПАН. РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА В НОВОМ ВИДЕ. МОЯ ОСНОВА. СМОТРЕЛ. НАГОТА НАДПИСЕЙ. НАДПИСИ (ИЗ АЛЬБО-*

МА) ЖАРОВА. Именно «Ромео и Джульетта» умирают как безлистое дерево. Без листьев стоят деревья и в Дарьяльском ущелье, и понятно почему: *БЕЗДНА В ОКНЕ И ДАРЬЯЛ ЗА МОСТОМ В РАСЩЕЛИНАХ. ЕСТЬ ВНАЧАЛЕ СВЯЗЬ С БОГОМ И ЕЩЕ ВЕСЕЛИЕ МОСКВЫ, НО НЕ ЧОПОРНОГО ПЕТЕРБУ(РГА)*. Итак, страх перед бездной, падение в которую есть смерть. И от дыхания бездны все цепенеет.

А пышная листва изображается в иных случаях: *СПАТЬ БЕЗ СНОВ МИРНО. МОСКВА ВНЕМЛЕТ ЗЛОЙ НОЧЬЮ МИШУРУ СНОВ. МОСКВА ШИКУЕТ*. Тут изображена очень нежная листва, кучерявые разводы, сетка травы, словом, настоящий сон. Или: *СМОТРЕЛ. СЕ ЗЕЛО ОТМЕННО*. Здесь листва напоминает росчерк.

Таким образом, в общих чертах смысл растительности в рисунках Пушкина становится понятным. Так что подлинный пейзаж он изображает в редких случаях, тогда как выдуманный диктуется не им, а характером изображаемых персонажей или складывающихся отношений. И в этом смысле Пушкин несвободен в выборе сюжета.

Данный раздел интересен и в двух других отношениях. Во-первых, здесь очень многие рисунки имеют заглавия, данные самим Пушкиным. Это очень ценно для пушкиноведения, где до сих пор рисунки назывались исследователями, причем часто по второстепенным характеристикам, поскольку пушкиноведы знали (во всяком случае, до сей поры), только один мотив рисунков, а именно — иллюстрацию уже готовых поэтических трудов или, реже, замысел новых (конечно, еще копирование чужих рисунков), так что отсутствие прямой связи с поэзией было для них тяжелым случаем. Теперь появляется возможность озаглавить многие рисунки и понять их связь не столько с поэзией, сколько с личной жизнью поэта.

Для меня наличие заглавий ценно в том смысле, что один из рисунков называется не конкретно, а весьма обобщенно, претендуя на название всего данного жанра: КАРТИНА-РУНА. Так что теперь я могу совершенно уверенно говорить о том, что я читаю *картины-руны* Пушкина.

Во-вторых, в данном разделе рисунки упомянуты дважды с именем Жарова, причем в одном случае речь идет о салонном развлечении дворян в виде срисовывания сюжетов с его нового альбома рисунков, а в другом — о его рунах, которые, судя по контексту, имеют характер эталонных. Похоже, что какая-то часть картин-рун была заимствована Пушкиным именно из альбома Жарова, что частично открывает нам новый источник его знания руницы. Частично, поскольку речь идет о «новом» альбоме Жарова (видимо, конца 20-х годов), тогда как вписывать руны в картины Пушкин умел еще в лицее. Так что вопрос о том, кто научил Пушкина рунице и тайнописи, все еще остается открытым и требует специального исследования.

Пока я не останавливался на характеристиках пейзажных рисунков Пушкина, посвященных собственно пейзажам, а не впечатлениям от них, поскольку этим я хотел бы заняться во второй части данной главы. К анализу собственно пейзажей я и перехожу.



Рис. 130. Пейзаж с соснами

Пейзаж с соснами

Это — довольно интересное изобразительное произведение Пушкина, которое напоминает вполне конкретное место в лесу или парке (рис. 130). По самому первому рисунку в начале данной главы мы знаем, что Пушкин вполне художественно изображал подлинные ландшафты, в частности Дарьяльское ущелье, так что исследователи прошлого пытались отождествить его зарисовки с конкретной местностью. Напротив, нынешние пушкиноведы и, в частности С.В. Денисенко, убеждены, что это — пустая трата времени: *К сожалению, часто исследователи графики Пушкина в своих изысканиях игнорировали искусствоведческие приемы исследования, что приводило порою к несостоятельным, на наш взгляд, атрибуциям. Если мы сопоставим пушкинские пейзажи с экзерсисами из рисовальных пособий данной эпохи (а их было*

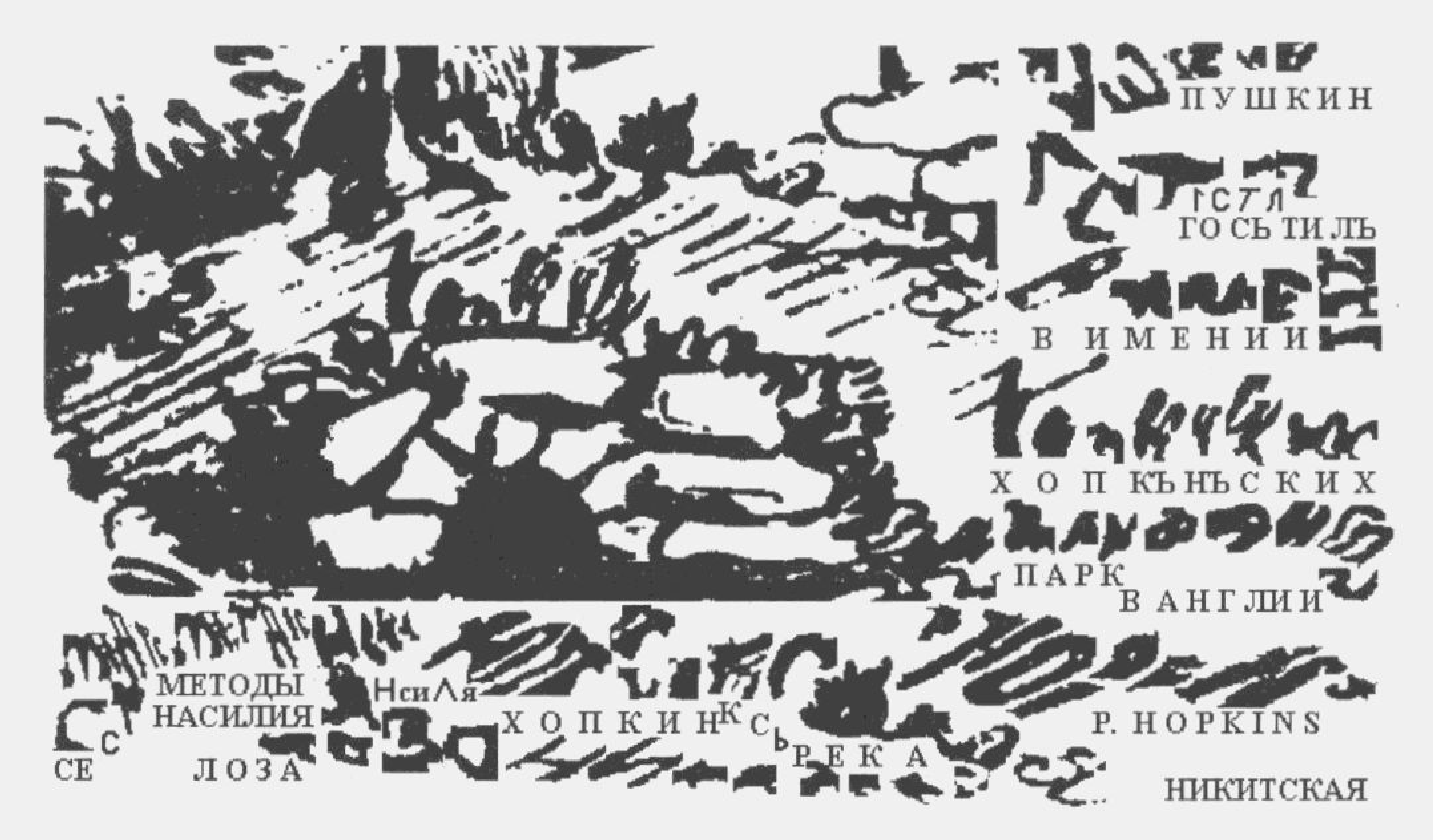


Рис. 131. Мое чтение надписей нижнего фрагмента пейзажа

множество), то станет очевидным, что упражнения Пушкина ни в коем случае не предполагают открытий подобного рода. Весьма наглядым представляется следующее сопоставление: пейзаж из «Ландшафтного живописца» и рисунок Пушкина, так называемый «Пейзаж с соснами» (ПД 1746, л. 1), который, кк считает Л.Ф. Керцелли, есть зарисовка конкретного места в Тверской губернии (ДЕН, с. 200–201) (ДЕН, с. 202). Таким образом, можно видеть две точки зрения: 1) что пейзаж Пушкина представляет собой реальный ландшафт; в частности «Пейзаж с соснами» есть определенное место Тверской губернии; 2) что пейзаж Пушкина есть перерисовка определенного ландшафта из учебного пособия, возможно, с некоторой творческой переработкой, в частности, «Пейзаж с соснами» оказывается перерисовкой рисунка с соснами из «Ландшафтного живописца» уже упомянутого Леграна. А что говорит по этому поводу сам Пушкин?

Рассмотрим теперь нижний фрагмент пейзажа (рис. 131). Трава слева от сосны слагается в слово **ПУШКИН**, а каменная кладка мостика на переднем плане образует слово **ГОСЬТИЛЪ**. У корней сосны слева мы видим большой начерк в виде прямоугольной буквы В, а слева от верхнего камня кладки мостика можно прочитать буквы ИМЕ, ниже и при движении справа налево — буквы НИИ. Это дает слова **В ИМЕНИИ**. К большой букве В в траве чуть ниже и правее примыкает огромная буква Х, от которой вправо начинаются другие буквы, изображающие травяную растительность на верхней кромке камней мостика. Здесь читаются слова **ХОПКИНСКИХ**, а правее и чуть ниже, над камнем справа, слово **ПАРК** и на откосе из камней — **В АНГЛИИ**.

Теперь интересно будет прочитать негативные надписи (светлые на темном фоне). Одна из них нанесена на камень под ближайшими двумя соснами, она

гласит (буквы кириллицы несколько переставлены в середине слова) **МЕТОДЫ**. Это слово поясняется надписью в виде травы перед камнем, которое можно прочитать как **НЪСИЛИЯ**. Второе слово начертано в пространстве между корнями ближайших сосен и растениями на верхнем камне мостика; эта надпись **ХОПКИНКС**, то есть фамилия хозяина. Интересно, что сейчас это окончание транскрибируется через греческую букву «эта» и обозначает -ng, тогда как Пушкин транскрибирует его как НК. Правее то же слово написано по-английски, **P. HOPKINS**. Кроме того, справа по верху пригорка растет трава, которую я читаю как слово **РЕКА**. Еще правее на камне я читаю слово **СЕ**, а ниже растения — как **ЛОЗА**, плиты дорожки с расчерченными прямолинейными пересечениями — как слово **НИКИТСКАЯ**. Это выражение я понимаю как *ВИНОГРАДНАЯ ЛОЗА ИЗ ПЛАНТАЦИЙ СЕЛА НИКИТЫ В КРЫМУ*. Иными словами, в английском имении имелся виноград из Крыма.

Чтение верхнего фрагмента начнем с крон сосен (рис. 132). На самой левой сосне надпись находится под левой веткой хвои, но для чтения ее надо повернуть на 90° вправо. Тогда можно прочитать слова **ТО МАЛО ЛЕТ**. Их продолжением будет редкая хвоя правой ветки, которая читается в виде колонки или, точнее, висячей цепочки с соответствующим разворотом букв: **НИЙ ПАРЪКЪ ХОПКИНККСА**. Слева от самого летнего ствола с поворотом на 90° вправо копну травы при дереве можно прочитать как слово **ПАРЬКИ**, то есть *ПАРКИ*. Часть хвои ближе к стволу средней левой ветки без разворотов можно прочитать как слово МАЛО, основания правой ветки — как слово ЛЕТ, а чуть выше на ветке видны два знака, НИ и Е. Вместе это дает словосочетание **ПАРЪКИ МАЛОЛЕТНИЕ**. При чтении двух нижних веток слева и самой низкой хвои слева, как бы висящей в воздухе, образуются слова **ПОКА ЖИВЫ**. Хвоя правых сосен содержит надписи (без поворотов) **МАРАКА МОЯ. МОЯ ЖЕ, МОЯ**. Между двумя группами сосен находятся кусты; для чтения надписи на левом его листву следует повернуть на 90° влево. Тогда читается вначале левая надпись в две строки **С НИМИ**, затем правая **НАМ НЕ ЖИТЬ**. В кроне второго куста, в центре, без разворота помимо знака КЪ имеется еще несколько знаков, создаваемых развилками ветвей; они образуют, вместе с Т-образным знаком границы листвы этого куста справа, слово **КОНЧАЕТСЯ**. Контур третьего куста, тоже с разворотом на 90°, представляет собой строку, которая читается как **СЛУЧАЙНЫЙ ЛЕСЬ**. Побег между двумя правыми соснами читается как столбец без разворота **ТАКЪ ЖЕ ЧАЩИ**. Наконец, трава справа от правых сосен может быть прочитана как слово **ЖАЛЬ**!

Синтезировать текст можно так: **ПУШКИН ГОСЬТИЛЪ В ИМЕНИИ ХОПКИНСКИХ. ХОПКИНКС. P. HOPKINS. ПАРК В АНГЛИИ. МЕТОДЫ НАСИЛИЯ. РЕКА. ЛОЗА НИКИТСКАЯ. ТО МАЛОЛЕТНИЙ ПАРК ХОПКИНКСА. ПАРКИ МАЛОЛЕТНИЕ. ПОКА ЖИВЫ, С НИМИ НАМ НЕ ЖИТЬ. КОНЧАЕТСЯ СЛУЧАЙНЫЙ ЛЕСЬ. ТАКЪ ЖЕ ЧАЩИ. ЖАЛЬ! МАРАКА МОЯ, МОЯ ЖЕ, МОЯ**. Текст понятен без переписывания и содержит 41 слово. Поскольку Пушкин за пределы России не выезжал, надо полагать, что в одной из российских губерний он мог посетить имение выход-



Рис. 132. Мое чтение верхнего фрагмента того же пейзажа

цев из Англии Хопкинских (поэтому он восстанавливает английскую форму P. HOPKINS), где навестил регулярный парк, прототип которого существовал В АНГЛИИ. Поскольку парк был недавно заложен, Пушкин отмечает, что ПОКА ЖИВЫ, С НИМИ НАМ НЕ ЖИТЬ. Однако, вероятно, сам вид регулярного парка поэту не понравился, ибо к деревьям были применены МЕТОДЫ НАСИЛИЯ. Гораздо больше ему понравился «случайный лес и чаща», которые, к его сожалению, быстро кончились. В самом имении Пушкин обратил внимание на виноградную лозу из Никитского питомника. Парк располагался вблизи реки. О том, что Пушкин писал с натуры, свидетельствуют его слова МАРАКА МОЯ, иначе он бы написал СРИСОВАЛ ИЗ АЛЬБОМА ЖАРОВА. Очевидно, ему часто не верили в авторстве рисованных композиций, поэтому он повторил несколько раз: МАРАКА МОЯ, МОЯ ЖЕ, МОЯ.

Так что мы теперь имеем возможность ответить на вопрос об авторстве данного изобразительного сюжета: он целиком принадлежит А.С. Пушкину, писавшему его с натуры. Так что отчасти прав Л.Ф. Керцелли, хотя где именно располагалось имение Хопкинских, пока неясно. Но отчасти прав и С. В. Денисенко, поскольку многие приемы рисования деревьев Пушкин действительно заимствовал из альбомов по живописи, например Жарова, о чем, хотя и на других рисунках, Пушкин пишет тайно. На мой взгляд, нет смысла отвергать оба подхода к изобразительному творчеству Пушкина, а следует их объединять и добавлять то, что является продуктом уже моего чтения. Возможно, что в рисунках Пушкина имеется и еще нечто?



Рис. 133. Зарисовка Смоленска и мое чтение надписей

Пейзаж Смоленска

О нем С.В. Денисенко пишет так: *Несомненной зарисовкой с натуры является и карандашный пейзаж в дорожной записной книжке 1833 года (ПД 844, л. 2). Рисунок подписан: «Смоленская гора. Церковь Смол(енская) и дом Карамзина. 15 сент. Волга». Зарисовка сделана явно с целью зафиксировать дом Карамзина — это своеобразная графическая помета в записной книжке. В данном случае Пушкину потребовалось пометить для себя не только место, в котором он был, но и расположение дома (однако Пушкин ошибся: дом не принадлежал Н.М. Карамзину)* (ДЕН, с. 200–201).

Теперь приступим к чтению надписей (рис. 133). Прежде всего бросается в глаза группа росчерков в самом центре зарисовки, которую для чтения необходимо повернуть на 90° влево. На них можно прочитать слова **СЬМОЛЕНЪСЬКЪ**, то есть *СМОЛЕНСК*, а также **СКОПИРОВАЛ С НАТУРЫ**. Еще несколько знаков начертаны на здании вверху, чуть слева от центра, и на продолжении, на линии горизонта вправо. Там можно прочитать текст **ВОЗМОЖЬНЪ, РУНА КЪ НАМЪ ТОРОПЯТСЯ**. Других надписей я не обнаружил.

Весь текст в современной графике выглядит так: *СМОЛЕНСК. СКОПИРОВАЛ С НАТУРЫ. ВОЗМОЖНО, НАДПИСИ К НАМ ТОРОПЯТСЯ* — всего 9 слов. Так что пушкиновед прав, перед нами зарисовка с натуры. Вместе с тем, Пушкин не успел начертать тайные тексты, почему и сделал добавление насчет рун, которые торопятся прийти, но пока еще в данный рисунок не пришли. На его взгляд, тайных надписей в 4 слова явно мало, да и добавление еще 5 слов все-таки не делает надпись большой. Так что он сам, видимо, считал нормальными надписи длиной от десяти слов и более.

Но бывают ли тексты совсем короткие? Попробуем рассмотреть один из них.



Рис 134. Московский Кремль и мое чтение надписи

Московский Кремль

С.В. Денисенко отмечает, что для подавляющего числа рисунков Пушкина сказать, какие места он рисовал, нет никакой возможности. Есть только редкие исключения, к которым относится рисунок Московского Кремля (ПД 836, л. 21 об.) (ДЕН, с. 202). Действительно, на данном рисунке видна башня, церковь и кусок стены, лишь М-образные зубчики которой, весьма характерные, позволяют атрибутировать данный Кремль именно как Московский.

А что говорят надписи? Стена башни и стена церкви, поставленные рядом, выглядят как буква К (рис. 134). Слева на пригорке расположена крохотная часовня; ее крыша и левая стена образует букву Р, а крест, развернутый на 90° вправо, дает букву Е. Зубцы образуют буквы М, Л и Ь. Все вместе соединяется в слово **КРЕМЛЬ**. А две маковки основной церкви справа вместе с промежуточными штрихами между ними и линией основания креста, стоящего чуть сбоку, образуют знаки слова **МОСКЪВА**. Итак, вся надпись состоит из двух слов: *КРЕМЛЬ, МОСКВА*.

Постройки горцев из «Золотого петушка»

На титульном листе «Сказки о золотом петушке» (ПД 972, л. 1) имеется изображение нескольких построек горцев, которые можно принять за сельский пейзаж (ДЕН, с. 81).

Читать я начинаю слева, с башни (рис. 135), под крышей которой находится знак ГО, в основании лежит положенный набок знак СЬ, а на месте пересечения дальнего края скалы и стены башни имеется знак ТИ, что образует слово **ГОСЬТИ**, то есть *ГОСТИ*. Второе слово читается без переворачивания; это



Рис. 135. Постройки горцев и мое чтение надписей

слово **САРАЙ**, то есть (в смысле КАРАВАН-САРАЯ) *ГОСТИНИЦА*. Третье слово образовано из знаков, повернутых на 90° влево (а последний знак нужно к тому же развернуть еще на 180°), и это слово **САКЛЯ**, то есть *ОБЫЧНОЕ ЖИЛИЩЕ*. Наконец, «росчерки на скале» перед домом читаются как **ДЬЛЯ ГОРЪЦЕВЪ**, то есть *ДЛЯ ГОРЦЕВ*.

Данный текст невелик, состоя из 5 слов: **ГОСЬТИ, САРАЙ, САКЛЯ — ДЬЛЯ ГОРЪЦЕВЪ**, или, в современном написании, *ГОСТИ, САРАЙ, САКЛЯ — ДЛЯ ГОРЦЕВ*. Насколько я понимаю, Пушкин использовал для иллюстраций данного рисунка из «Золотого петушка» зарисовку построек, которые он видел на Кавказе.

Пейзаж из поэмы «Кавказ»

На титульном листе поэмы «Кавказ» изображен горный пейзаж (ПД 830, л. 9) (ДЕН, с. 79). Правда, весьма удивительна подпись **ЮРЗУФЪ, МИРНО** (рис. 136). Следовательно, речь идет о *ГУРЗУФЕ* в Крыму. Такого рода надписи есть и в самой графике рисунка. Образуют слово **КРЫМ** облака, а также нижняя часть штриховки самой левой горы. На подошве средней горы можно прочитать слитые в лигатуру знаки слова **МИРНО** и **СОПКИ**. Вдоль диагонали средней горы, на правой горе имеется надпись **ЮРЗУФЪ**. Кроме того, на левой кромке подошвы самой левой горы можно прочитать слова **ЗЕРЪКЪЛО МОРЯ**.

Синтезируя текст, получаем **КРЫМ, ЮРЗУФЪ, МИРНО, ЗЕРКАЛО МОРЯ, СОПКИ**, или в современном написании, *КРЫМ, ГУРЗУФ, МИРНО, ЗЕРКАЛО МОРЯ, СОПКИ* (всего 6 слов) — типичное описание пейзажа Крыма. Однако Пушкин считал, что в силу близости Крыма и Кавказа как в географическом, так и в психологическом смысле, крымский пейзаж вполне пригоден для иллюстративного описания и Кавказа. Несколько удивительно наименова-

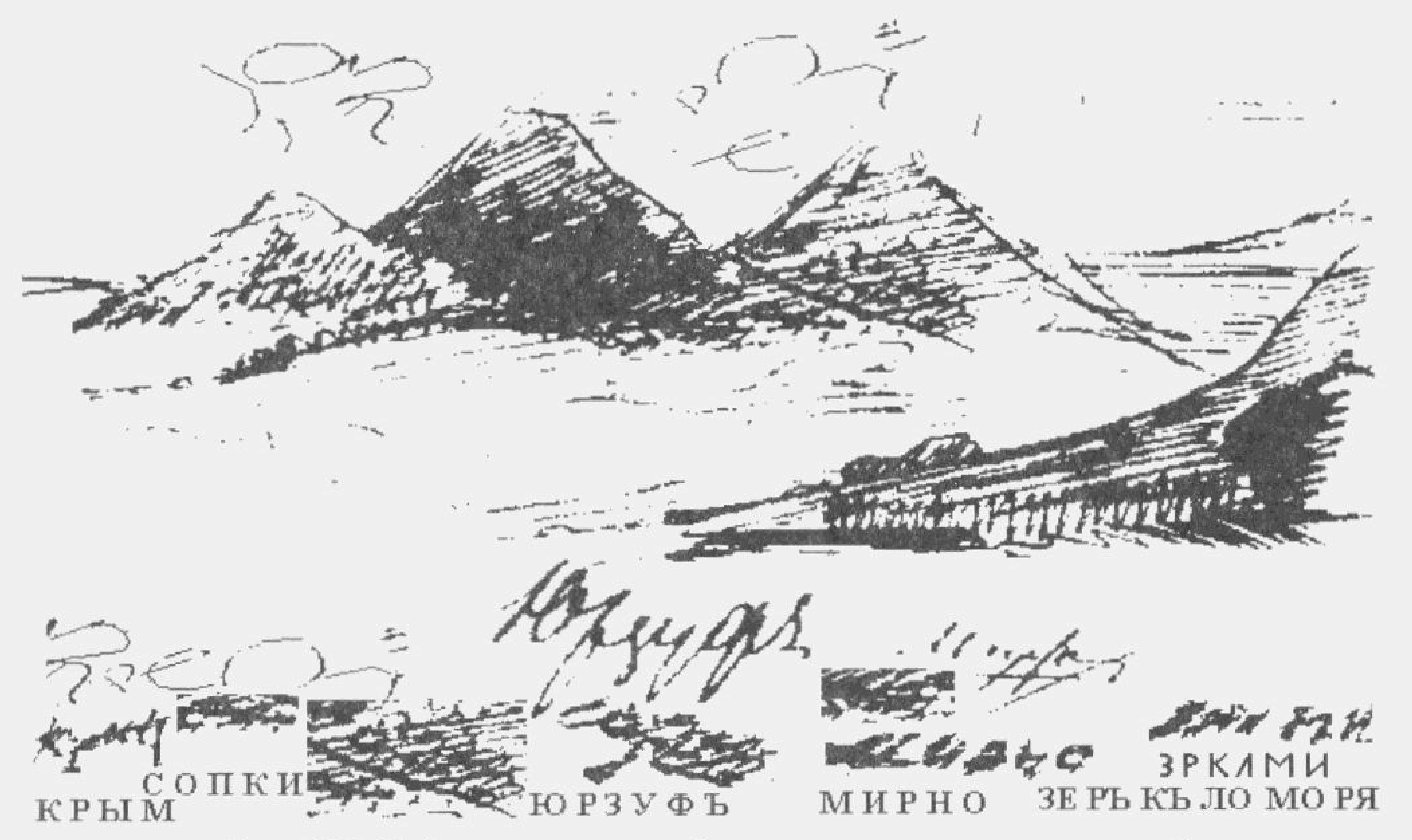


Рис. 136. Пейзаж из поэмы «Кавказ» и мое чтение надписей

ние гор сопками — такие названия у нас сейчас сохранились на Дальнем Востоке, но уже вышли из употребления применительно к Крыму. Слово МИРНО означает, видимо, не отсутствие войны, а штиль на море.

Пейзаж из «Осени»

В черновике стихотворения «Осень» (ПД 838, л. 84 об.) (ДЕН, с. 42) имеется изображение холмистого пейзажа и лодки. С.А. Фомичев так комментирует этот рисунок, предварительно заметив, что рисунки нужны поэту для творческих пауз: ...*Чем ближе к концу идет стихотворение, тем нужнее становятся паузы-рисования приуставшему поэту. На л. 84 об. справа, прежде чем записать окончательный вариант трудно давшейся коды:*

И первый солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные зимы седой угрозы, —

он займется достаточно подробно прорисованным пейзажем: холмы, куст, протока, у крутого берега лодка... Отметим также на этой странице, в левой колонке, зачеркнутое рисунком (изображение стального пера) слово «Мила» (ДЕН, с. 41). Как видим, помимо очень беглого описания рисунка (только неясно, какого рода протока — речная или морская; по контексту кажется, что речная) и замечания, что рисунок был отдыхом для поэта, более никаких мыслей у пушкиноведа данный сюжет не вызвал.

Приступая к чтению надписей, замечу, что слева изображен не столько холм, сколько подмытый водой навес (рис. 137). Протоки не видно, напротив, расщелина слева оказывается ниже уровня воды, на которой покоится лодка.



Рис. 137. Пейзаж из стихотворения «Осень» и мое чтение надписей

Поэтому возникает впечатление, что перед нами все-таки горная местность с горным озером. На левом навесе начертано несколько надписей; при ближайшем рассмотрении левый дальний холм, подъем навеса и его крутой обрыв «росчерками травы» изображают одно и то же слово, часто спрессованное в монограмму, слово **СКЛОН**, повторенное трижды.

Средний дальний холм содержит на своих склонах неровности, которые я принимаю за знаки руницы и читаю слово **КАРАДАГЪ**. Как известно, *КАРАДАГ* — это горный массив в Крыму вблизи Симферополя. Однако наиболее трудная для чтения надпись, имеющая и лигатуры, и штриховки — это изображение куста справа, как раз над лодкой. Здесь приходится повернуть все изображение на 90° влево; в верхней строке можно прочитать слова **СУККУЛЕНТ И**. Как известно из ботаники, под суккулентом понимается растение засушливых мест, например Крымской степи. Следующее слово я читаю, перейдя к негативному изображению пробелов этой вязи; так выявляется слово **ЛЕКАРИН**. Я понимаю слово ЛЕКАРИН как метафору слова *лекарство*. Итак, куст является одновременно и засухоустойчивым растением, и лекарством. Ниже, едва разложимая на составные элементы, находится лигатура букв слова **А.С. ПУШКИН**.

Синтезированный текст в современном написании выглядит так: *СКЛОН, СКЛОН, СКЛОН. КАРАДАГ. СУККУЛЕНТ И ЛЕКАРСТВО. А.С. ПУШКИН* — 8 слов. Поскольку Пушкин подписал рисунок, он считал его законченным произведением. Его суть, на мой взгляд, заключалась в демонстрации места, где в Крыму произрастало лекарственное растение; с одной стороны, поэт хотел его надолго запомнить, с другой стороны — не выдавать посторонним лицам его местоположение. Действительно, в пригороде Симферополя находится горный водоем, лежащий высоко над уровнем моря, так что при желании можно найти место, с которого открывается вид, изображенный на данном рисунке. Возможно, что упомянутый суккулент — один из видов можжевельника, произрастающий в Крымских горах.

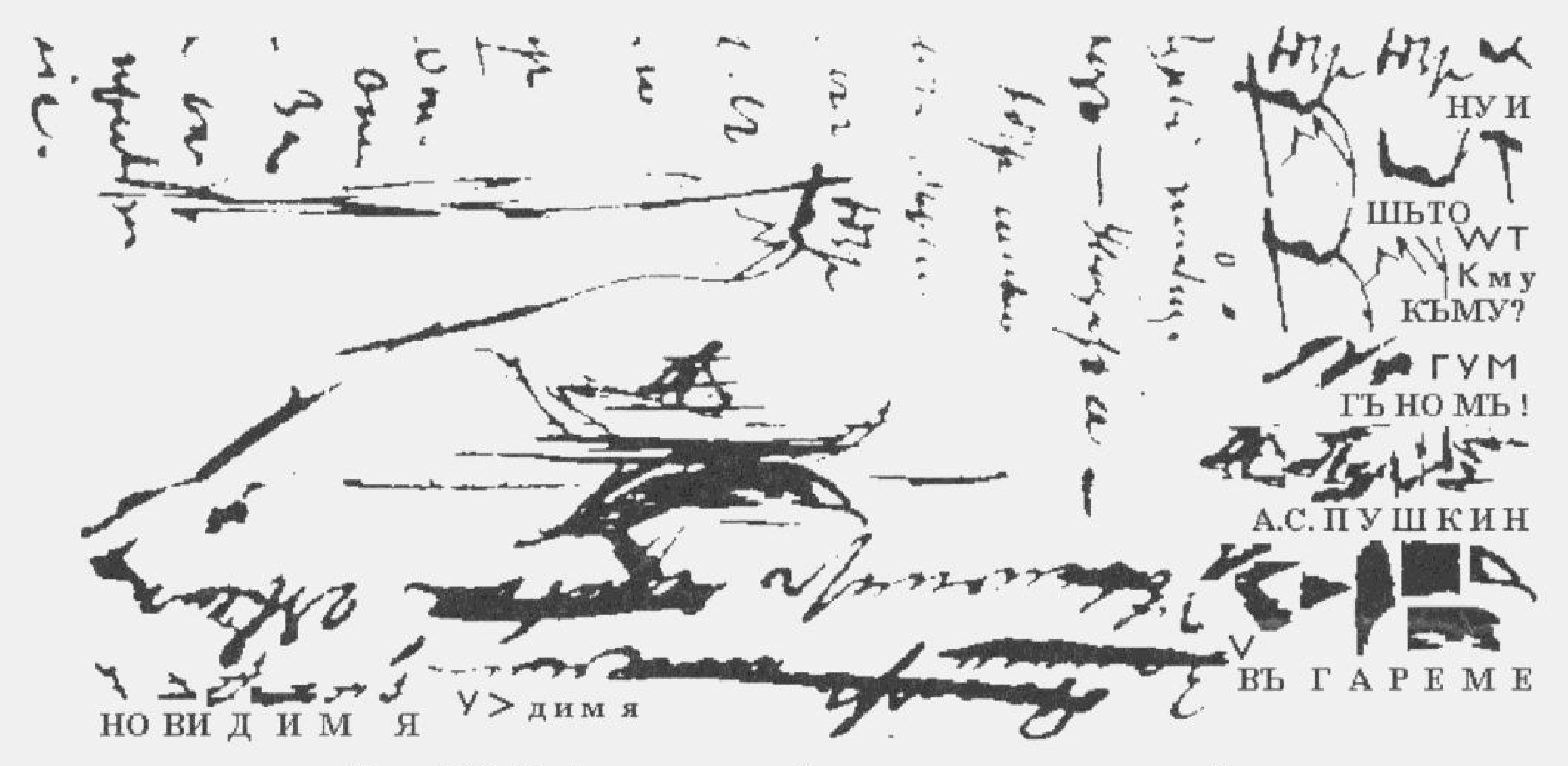


Рис. 138. Пейзаж с лодкой и мое чтение надписей

Пейзаж в стихотворении «Когда порой...»

Давая обзор ряда рисунков Пушкина, С.В. Денисенко пишет: *Кроме многочисленных портретов, «ножек», лошадей в рукописях Пушкина встречаются еще два мотива рисунков, не связанных с текстом: это кораблики и кустики/деревца. Таят ли они в себе какой-то смысл? Или это просто машинальное движение руки? Проба пера?...* (ДЕН, с. 229). Хотя портреты и «ножки» будут проанализированы в следующих разделах данной книги, но, судя по лошадям и «деревцам/кустикам», можно сказать, что все эти рисунки таят смысл: в основном это описания либо самих женщин Пушкина, либо особенностей сближения с ними. Что же касается «корабликов», то как раз о них речь сейчас и пойдет. Во всяком случае, предельно ясно, что это никоим образом не машинальное, а высокопрофессиональное движение руки, и не только не пробы пера, а использование и разных техник владения пером, и разных приемов применения карандаша. Мастер поэзии был и мастером рисования, и мастером тайнописи. Даже подозревать в его изобразительных шедеврах машинальность или «расписывание» пера мне кажется странным принижением его таланта.

«Кораблик», а точнее, лодочка с гребцом нарисована в черновике стихотворения «Когда порой воспоминанье...» (ПД 138, л. 2) (ДЕН, с. 229). Гребец по спокойной воде напрвляется к берегу, он одет в широкополую шляпу и плащ-крылатку.

Первый блок надписей сосредоточен на мысу (рис. 138), рядом с которым с поворотом на 90° вправо начертано крупными буквами слово **НУ**. Предполагая, что так же развернуты и остальные знаки, я переношу этот блок на правое поле, развернув его как положено. Текст этого блока я читаю так: **НУ И ШТО КЪМУ**? То есть, *НУ И ЧТО, КОМУ КАКОЕ ДЕЛО*? Вторая надпись образована крайне левой кромкой дерева и отдельным знаком МЪ. Здесь я читаю слово **ГЪНОМЪ**.

Третий блок надписей заключен в гребце, лодке и ее отражении. Гребец как лигатура разлагается на буквы, образующие слово **А.С. ПУШКИН**, нос и корма лодки читаются кк выражение **НО ВИДИМ Я**, тогда как отражение можно прочитать как слова **ВЪ ГАРЕМЕ**. Возможно, что тут есть и иные надписи, но я их не вижу.

Полный текст звучит как **НУ И ШТО КЪМУ? ГЪНОМЪ! А.С. ПУШКИН ВЪ ГАРЕМЕ. НО ВИДИМ Я**, или в современной записи, *НУ И ЧТО, КОМУ КАКОЕ ДЕЛО? ГНОМ! А.С. ПУШКИН В ГАРЕМЕ. НО ВИДИМ Я*! Всего 11 слов. Из них ясно, что Пушкина глубоко обидело чье-то замечание о том, что у него — целый гарем женщин. Да, гарем. Ну и что? Кому какое дело? Вам нравятся женщины, они согласны быть вашими — это ваши личные проблемы, и до них другим не должно быть дела. А раз поступают такого рода замечания, стало быть, у этого мужчины своего гарема нет, и, возможно, ему это не дано. Стало быть, он в сексуальном отношении пигмей, гном. Да, Пушкин в гареме, но как поэт он слишком заметен, на виду у всех. Это обстоятельство на рисунке передано аллегорически: Пушкин изобразил себя в гареме не то что как рыбу в воде, но как гребца в воде. И вода спокойна, стало быть, в самом гареме у Пушкина проблем нет. Слова «В ГАРЕМЕ» — это тень Пушкина, ибо гребец — это он. Одно плохо: он заметен окружающим, он — лицо видное и известное. И именно потому, что он на виду, его гарем виден другим. Но это — личная жизнь поэта, в которую другие не должны вмешиваться. Таковы, видимо, были соображения Пушкина, когда он рисовал и подписывал данный сюжет.

Теперь понятно, что скрывается за «корабликами»: за одним — обида на «пигмея», упомянувшего пушкинский «гарем»; за другим — поиск лекарственного растения (уж не на почве ли тех же отношений с дамами? Ведь лодка, правда пустая, там тоже изображена. Пустая лодка — это немощный Пушкин, которого лекарство Крыма поставит на ноги). А о лошадях и растениях я уже писал выше.

Пейзаж с могилой из альбома Ушаковой

У Пушкина можно встретить два пейзажа с могилой. Один из них принадлежит ушаковскому альбому (л. 47) (ДЕН, с. 98). О нем С.А. Фомичев отзывается так: *Изображение могилы и окружающих ее деревьев (кроме одного) достаточно примитивны. По чужому рисунку на постаменте надгробья Пушкин сначала начертал +ЛАПТЕВЪ+, а внизу приписал «et son amante ne vint pas!!!! — заключительную строку знаменитой элегии Мильвуа «Падение листьев», ср.*

И часто зрелась там у древа
Мать безутешная в слезах;
И с милой лаской на устах
Туда не приходила дева

Перевод В.И. Туманского
(ФРА, с. 478)

Кажется, Пушкиным же пририсован и надгробный кипарис, упомянутый у Мильвуа. Ниже пушкинской записи Елизавета Ушакова приписала «Ce n'est pas vrai» («это неправда»), — и, возможно, она же неумело дорисовала у могилы коленопреклоненную деву. Очевидно, уже после этого Пушкин вписал в могильный камень эпитафию:

Пленился он смазливой рожей.
Он умер, мы умрем
И вы умрете тоже.

Уже предложенная здесь трактовка отдельных листов Ушаковского альбома проясняет атмосферу живого общения поэта с сетрами-проказницами, что и придает непередаваемую прелесть этому шедевру салонной культуры. Общение велось в альбоме преимущественно на графическом языке, а чередующиеся пушкинские и ушаковские словесные пояснения сохранили следы шутливой перепалки, и именно изобразительная наглядность воскрешает остроумные разговоры с постоянными розыгрышами, которые часто вертелись вокруг матримониальных планов собеседников.

Такая форма «альбомных приношений» для Пушкина не была новой. Из письма Пушкина к некоей Мейган мы знаем, что и в южной ссылке он делился своими зарисовками со знакомыми девицами. Но только Ушаковскому альбому Пушкин столь щедро отдал свой дар рисовальщика, по сути дела взрывая женр традиционного салонного развлечения (ДЕН, с. 97–98). Прекрасные слова! Правда, они не вполне вяжутся с оценкой левого лиственного и правого хвойного деревьев на анализируемом рисунке как примитивных. Впрочем, Фомичев намекает на то, что эта часть рисунка могла быть выполнена Зинаидой Ушаковой. Посмотрим теперь, так ли это.

Прежде всего, весьма странной является надпись на надгробной плите (рис. 139); ее можно прочитать не только **ЛАПТЕВ**, но и **ЛЯ ПУПСЫ**. Второй вариант прочтения дает слово ПУПСЫ с французским артиклем, не согласованным в роде и числе, что должно означать неграмотность писавшего; к тому же надпись выполнена в русской графике. Это создает комический эффект. Так что кто именно лежит в гробу, сказать не так просто. Полагаю, что такая двусмысленность была создана специально, причем продуманность шрифта, допускающего двусмысленность, и его тонкое исполнение, является косвенным признаком того, что эту надпись сделал Пушкин.

Вначале я читаю надписи на кроне лиственного дерева. Вверху кроны начертано слово **ТЪЛЕНЪ**, то есть *ТЛЕН*, и так, читая слева направо и сверху вниз, можно узреть продолжение: **ЕСТ МЕНЯ, КЪТО ЖЕЛАЛ ТАЛАНТА И УСПЕХА. СРАМА Я ЛИШЕН**. Итак, покойник, от лица которого идут эти слова, сетует на то, что его съедает тлен, как если бы он был грешником, тогда как он желал себе успеха и был талантом. Затем идет обыгрывание известного из древнерусских источников выражения *мертвые сраму не имуть*, так что,



Рис. 139. Пейзаж с могилой и мое чтение надписей

умерев, он лишился возможности стыдиться за свою жизнь. А место соединения ствола лиственного дерева с кроной сначала слева, потом справа, дает слово **ТЪЩЕСЬЛАВНЪЙ**, то есть *ТЩЕСЛАВНЫЙ*. Здесь у меня складывается впечатление, что поскольку крона этого дерева изображена достаточно плоской, она была нарисована не рукой Пушкина, вероятно, рукой Зинаиды Ушаковой. Она же, вероятно, начертала и подпись. Пушкин, который сам желал успеха, вряд ли бы приписал это качество карикатурному герою, а будучи честолюбивым, вряд ли стал бы высмеивать чужое тщеславие. Но посмеяться над придуманным другим человеком персонажем он, конечно же, мог. С дерева на могилу падает два листа. Первый содержит лигатуру из букв Б и К, чуть правее расположена буква О, образуя слово **БОК**. Из лигатуры нижнего листа хорошо отделяется буква С, далее слоговой знак НА, фрагменты которого могут быть прочитаны как буквы М и И при соответствующем развороте. Получается текст **С НАМИ**. Вместе выражение БОК С НАМИ является пародией на христианское выражение *БОГ С НАМИ* (опять с орфографической ошибкой), хотя обычно БОГА упоминают вместе с покойником, желая ему ЦАРСТВА НЕБЕСНОГО. Так что благое пожелание себе, а не душе умершего, является еще одной нелепицей для создания комического эффекта.

Второе дерево, нарисованное за лиственным, действительно написано рукой Пушкина. В этом мы убеждаемся тотчас, как только смотрим негативное его изображение, повернутое на 90° влево. Три буквы в нижней строке и

три — в перевернутом виде на верхней образуют слово **ПУШКИН**. Верхняя кромка полученного фрагмента, прочитанная в позитивном изображении (без обращения цвета) содержит надпись **МРАК В КУЛИШКАХ** (последнее слово читается с большим трудом); так что речь идет о Москве, о кладбище при храме в Кулишках. Под ней в качестве средней строки имеется очень плотная лигатура, которая при разложении образует опять-таки слово **ПУШКИН**. Нижняя часть дерева содержит волнистые линии, которые слагаются в надпись **РУКА ПУШКИНА**, так что свое авторство в начертании данного дерева он подтверждает собственноручно. Следовательно, пушкиноведы в этой атрибуции абсолютно правы.

Ель справа нечертана очень условно; это набросок, который после соответствующей проработки мог бы стать неплохим изображением На него, видимо, не хватило времени. От нее падает тень (кстати, тень от могильной плиты, падающая вправо, и тень от ели, падающая влево, несогласованы — опять, видимо, для смеха). Эта тень нанесена петлеобразными штрихами, и часть петель позже усилена для вписывания в них букв. Полная надпись этой «пружины» — **КАКА КЛОАКА АЛКАШ**. Первое слово можно понять как обыгрывание имени «Акакий» (по образцу Георгий — Гога, Акакий — Кака), второе — как второе имя иностранца (женское имя часто встречается у испанцев как второе имя мужчины, например, Хосе Мария), третье — как прозвище (типа Барабаш или Челкаш). На самой ели слева на средней высоте на кромке начертано ХА, правее М (все повернуто на 90° вправо), а выше два слоговых знака КА. Перед ХА начертано еще раз слово ХАМ Получается текст **ХАМ**, **ХАМ КАКА**. Однако можно знаки слова ХАМ прочитать при повороте на 180°.

Судя по слабой проработке как ели, так и тени от нее (которая получилась несогласованной по неведению, хотя и создала комический эффект), эта часть рисунка была выполнена Зинаидой. Кроме того, для Пушкина оба имени персонажа были шокирующими, так что вряд ли он бы их написал сам, хот мог бы посмеяться на чужую грубую шутку. Наконец, слово ХАМ гораздо чаще звучит из женских уст; мужчина мог бы назвать мужчину МУЖИКОМ, ХОЛОПОМ, СМЕРДОМ, произнеся слово ХАМ опять-таки только при наличии мужской нетактичности по отношению к женщине. Таким образом, покойнику-пупсу было приписано непристойное имя, даже два, характеризующие его крайне негативно, а фамилия выдавала пагубную страсть к бутылке.

Несоразмерна, не соответствует по перспективе и довольно условно выполнена фигура женщины. На ее челе виден слоговой знак МО, ниже и левее — ЛО, между нижней челюстью и плечом — буква Д, тень от волос на уровне уха — знак КЪ или КА, что образует слово **МОЛОДКА**. Вероятно, так названа молодая жена усопшего. Верх плеча передан знаком МА, складка подмышки — знаком НЯ, что образует слово **МАНЯ**. Стало быть, молодку зовут Марией, но в деревенском варианте. Эту часть рисовала, видимо, Зинаида.

Наконец, великолепно выписано навершие креста, где изображен не дощатый навес над ним, а пара голубков. Так мастерски передать птиц мог только Пушкин. Одновременно голубки образуют знаки слова ЛИКЪ. А на перекла-

дине креста чуть заметны буквы слова КАКА. Следовательно, на кресте написано **ЛИК КАКА** (вместо обычной надписи IC XC, то есть Иисус Христос). Эту надпись на перекладине выполнила, видимо, тоже Зинаида.

Теперь синтезируем текст: **ЛАПТЕВ/ЛЯ ПУПСЫ. КАКА КЛОАКА АЛКАШ. ХАМ, ХАМ КАКА. МРАК В КУЛИШКАХ. ТЪЛЕНЪ ЕСТ МЕНЯ, КЪТО ЖЕЛАЛ ТАЛАНТА И УСПЕХА, ТЩЕСЛАВНЫЙ. СРАМА Я ЛИШЕН. БОК С НАМИ. ЛИК КАКА. МОЛОДКА МАНЯ. ПУШКИН, ПУШКИН, РУКА ПУШКИНА**. Или, в современном начертании и понимании: *ЛАПТЕВ/ЛЯ ПУПСЫ. КАКА КЛОАКА АЛКАШ. ХАМ, ХАМ КАКА. МРАК В КУЛИШКАХ. ТЛЕН ЕСТ МЕНЯ, КОТОРЫЙ ЖАЖДАЛ ТАЛАНТА И УСПЕХА, ТЩЕСЛАВНЫЙ. СРАМА Я ЛИШЕН. БОК С НАМИ. ИКОНА КАКА. МОЛОДКА МАНЯ. ПУШКИН, ПУШКИН, РУКА ПУШКИНА*. Итого 34 слова. Рисунок выполнен в 4 руки, но подписан только Пушкиным, хотя с позиций этики в нем много такого, что может покоробить. Пародируется романтическое изображение могил, в качестве умершего изображается совершенно недостойное лицо, чей лик стоит вверху креста вместо лика Спасителя, пародируется христианское выражение БОГ С ВАМИ и древнерусское выражение МЕРТВЫЕ СРАМУ НЕ ИМУТЬ, вложена двусмысленность в начертание фамилии ЛАПТЕВ (хотя и эта фамилия для дворянина — не подарок), на грани пристойности пародируется имя Акакия, в качестве второго имени вообще дано непристойное имя нарицательное, фамилия передает недостойную страсть; к тому же по отношению к женщинам покойный был хамом — тем не менее его могилу посещает молодка Маня. Словом, перед нами нечто вроде дворянского капустника или, точнее, того рода рисуночков, которые в наши дни молодежь, школьники и студенты, вычерчивают на партах; только в наши дни пишут открытым текстом, и похлеще. А во времена Пушкина писали тайно; внешне же рисунок был похож на многие другие сходной тематики и не мог вызвать осуждения. Но Зина и Саша, разглядывая тайные подписи, видимо, смеялись до слез. Молодежь во все века одинакова по своей сути, разве что соотношение между тайным и явным в разные эпохи различна.

Могила

Еще один пейзаж с могилой выполнен на ватмане с рисунком сетки с помощью карандаша; карандаш скользил по гребням бумаги, но не доходил до впадин, и поэтому рисунок окзался пресечен белыми полосами. Сам набросок лишен той отточенности, которая обычна присуща рисункам Пушкина; очевидно, поэт сделал эту зарисовку (ПД 830, л. 57) (ДЕН, с. 166) достаточно быстро. Источник, с которого была сделана данная зарисовка, был обнаружен С.В. Денисенко. Рассматривая ряд рисунков Пушкина, он обнаружил у поэта ряд изобразительных заимствований. В частности, и данное: *Мы обнаружили еще одну «перерисовку»: это карандашный рисунок на отдельном листе (ПД 830, л. 57) — могила и склоненные над ней деревья, круг с надписью «Solus» («один» — лат.). На следующем листе запись Пушкина: «Вадим, в мрачную ночь, сокрытый у гробницы [стоял у*

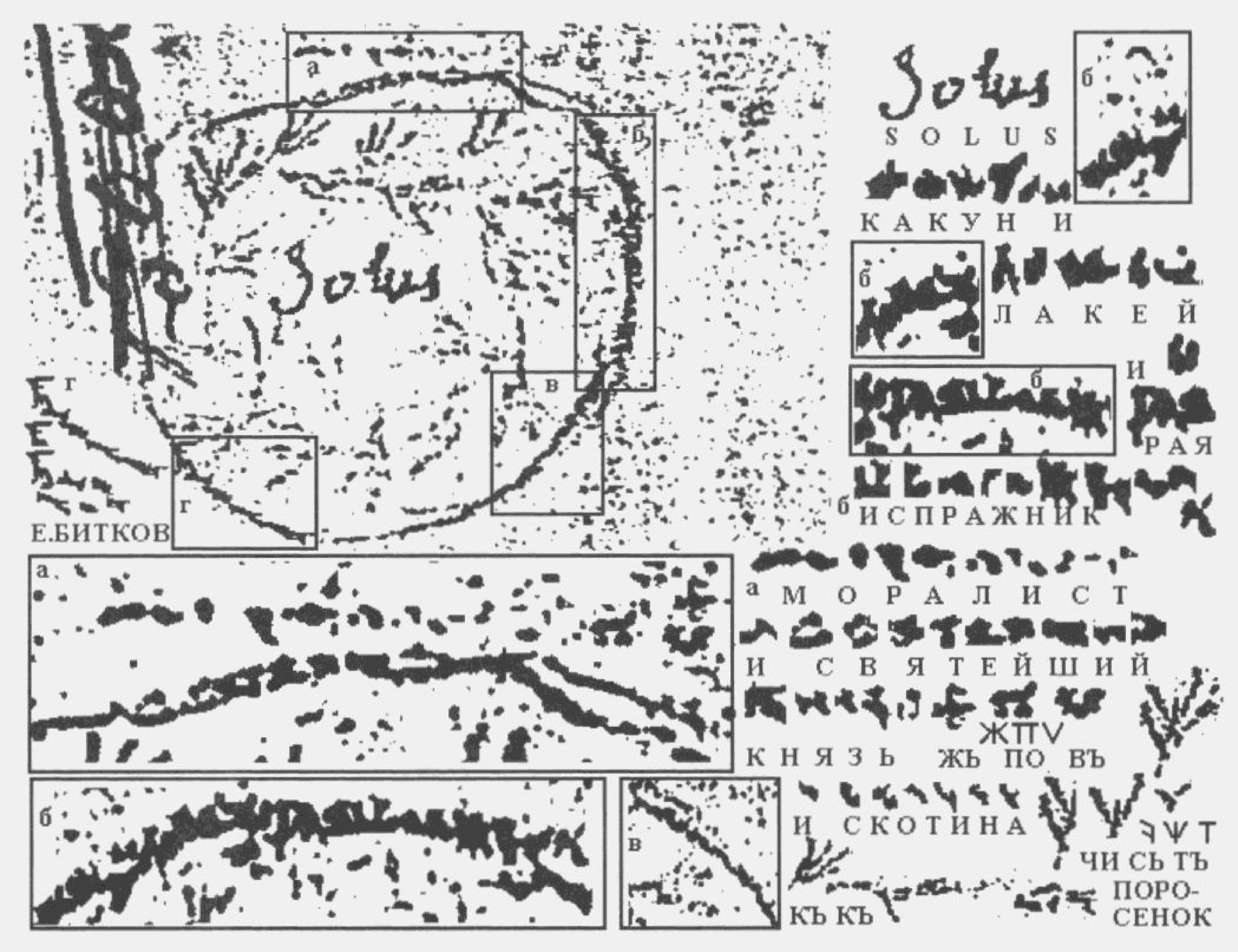


Рис. 140. Венок над могилой и мое чтение надписей на нем

гробницы] Гостомысла» Имя «Вадим» связано с Вадимом Новгородским, защитником новгородской вольности. Но в «Спящих девах» Жуковского это имя уже не сохраняет признаков политической оппозиционности. Рисунок Пушкина воспроизводит (возможно, по памяти) лист одного из изданий «Двенадцати спящих дев» Жуковского. Таким образом, сходство замысла «Вадима» и воспроизведение титульного рисунка к книге Жуковского вполне оправданно (ДЕН, с. 167-168). О том, насколько точно Пушкин скопировал рисунок художника И. Ческого к книге Жуковского, речь пойдет впереди. Меня удивляет другое: отсутствие анализа самого рисунка Пушкина и его сравнение с предыдущей изобразительной работой Пушкина и Ушаковой. Поэтому данное упущение придется ликвидировть в данной книге.

Анализ начнемс чтения надписей на траурном венке (рис. 140), нарисованном над могилой. В центре венка видна латинская надпись **SOLUS** — *ЕДИНСТВЕННЫЙ*. Слева вверху в виде лапы ели находится руничная надпись **ЧИСЬТЪ КЪКЪ**, то есть *ЧИСТ КАК*. Прямо над латинским словом расположена очень мелкая надпись (на рис. 140 на нижней врезке справа) **ПОРОСЕНОК**. Продолжением служит левый нижний квадрант окружности венка, заключенный в рамочку «г», где читается неблагозвучное сочетание инициала имени и фамилия: **Е. БИТКОВ**.

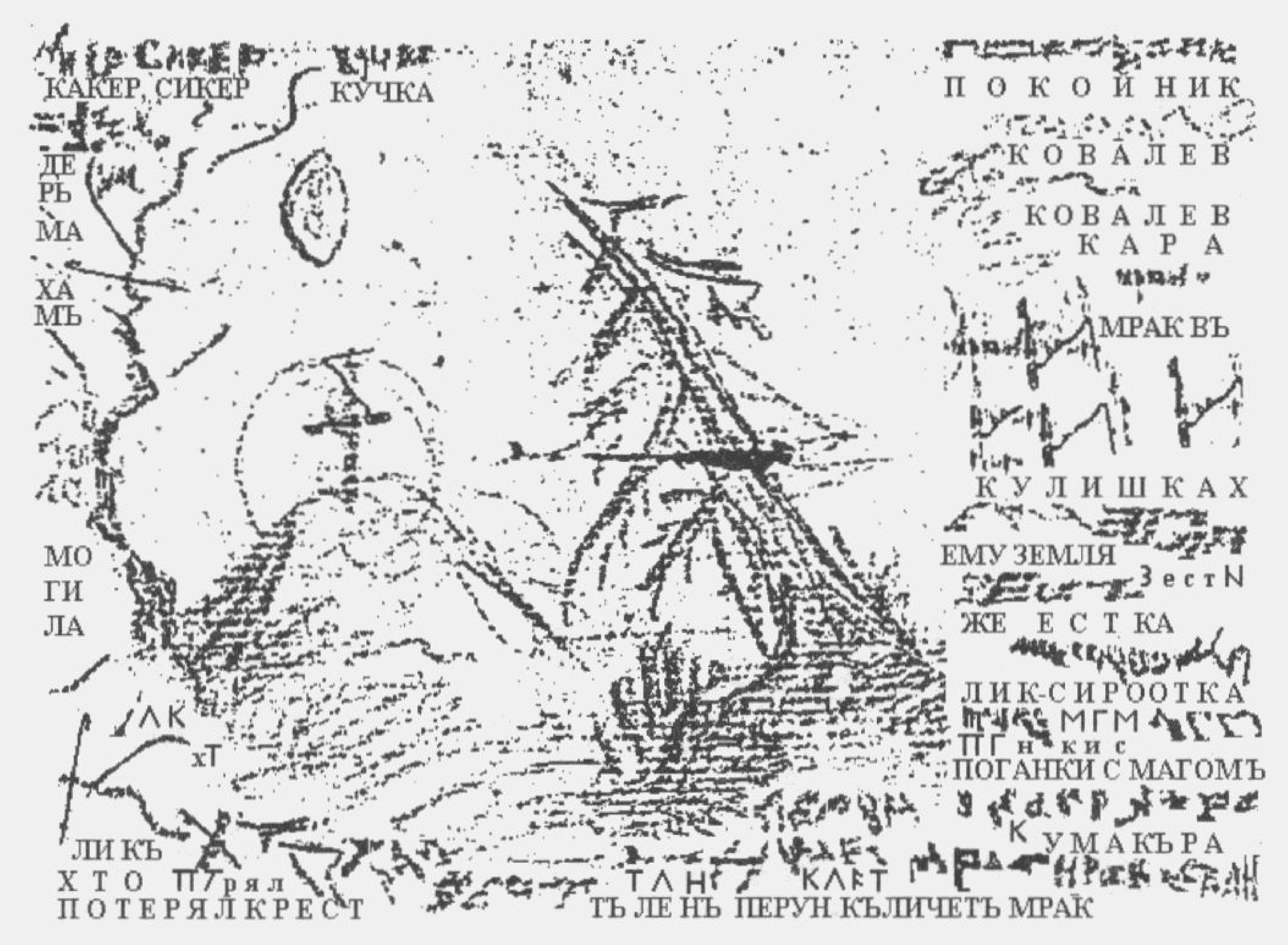


Рис. 141. Рисунок могилы и мое чтение надписей

Остальной текст начертан в виде окружности венка. В рамочке «а» можно прочитать слова **МОРАЛИСТ И СВЯТЕЙШИЙ КНЯЗЬ ЖЬПОВ** (последнее слово начертано руницей), в рамочке «б» — **КАКУН, И ЛАКЕЙ, И РАЯ ИСПРАЖНИК**. Два последних слова представляют собой насмешливое перефразирование выражения СТРАЖНИК РАЯ. Таким образом, на венке написано 16 слов: *SOLUS (ЕДИНСТВЕННЫЙ) ЧИСТ КАК ПОРОСЕНОК, Е. БИТКОВ. МОРАЛИСТ И СВЯТЕЙШИЙ КНЯЗЬ ЖЬПОВ, КАКУН И ЛАКЕЙ, И РАЯ ИСПРАЖНИК.* Слова в духе современных граффити на заборах.

Нижняя часть рисунка представляет собой изображение могилы со склоненной над ней елью (рис. 141). Сначала читаем надпись в овале наверху. Там написано слово **МОГИЛА**. Затем смотрим на деревце слева, где с поворотом на 90° влево начертано очень крупными знаками слово **ЛИКЪ**. Средняя часть того же деревца составлена из знаков и букв с тем же поворотом, которые можно прочитать как **ЛИКЪ-СИРООТКА**. Напротив, в нижней части знаки и буквы образуют столбец в один-два знака, которые дают слова **ПОГАНКИ С МАГОМЪ У МАКЪРА**; при этом в слове МАГ есть негативные знаки, а слово МАКАРА написано дважды.

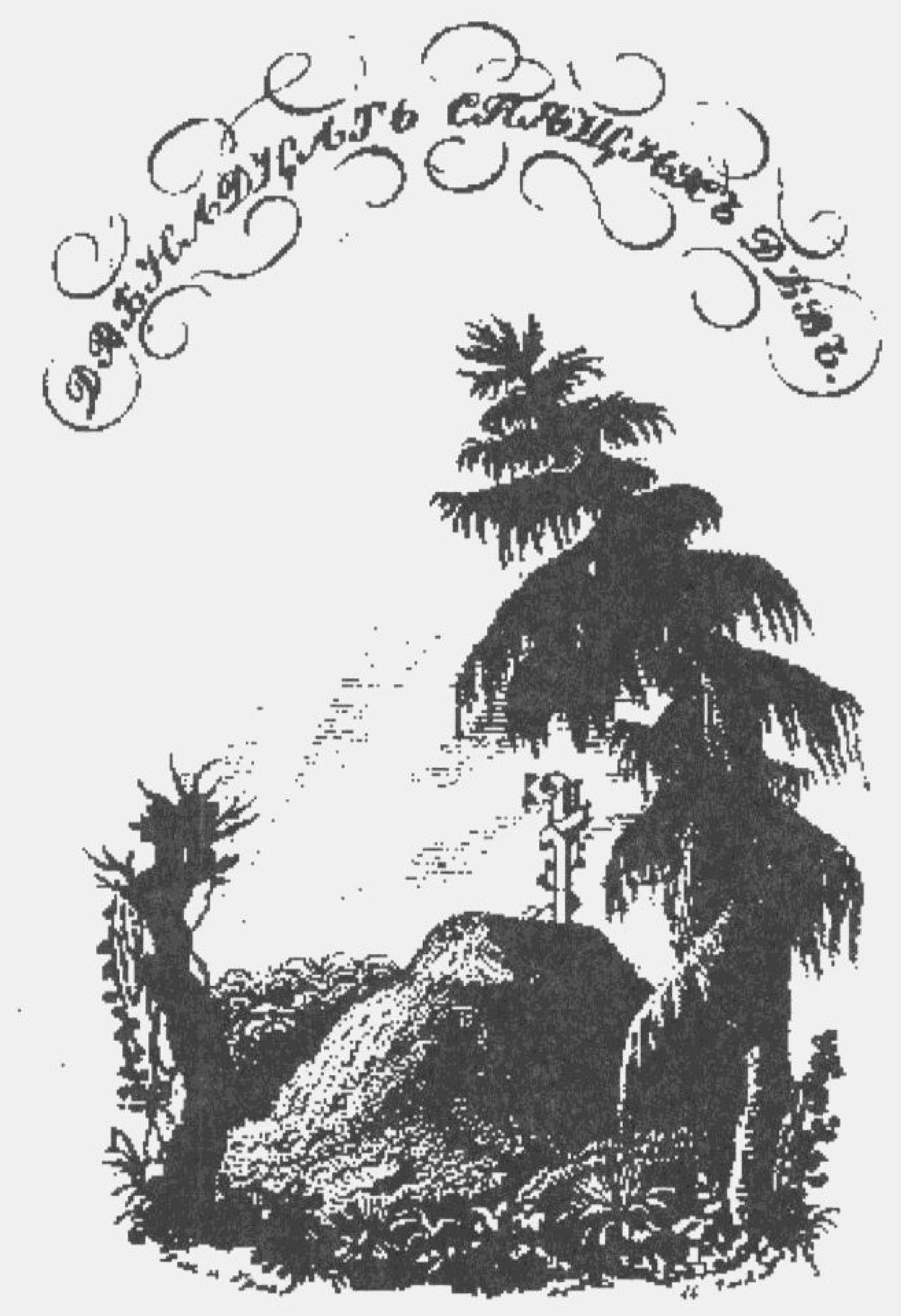
Гораздо крупнее знаки на ели. Наверху можно прочитать слово **ХТО**, а ниже — **ПОТЕРЯЛ КРЕСТ**. Поперек ели находится горизонтальная черта, левый край которой вместе с ветками образует слово **ТЪЛЕНЪ**. Ниже можно выделить буквы, соответствующие слову **ПЕРУН**, а еще ниже, там, где ствол пере-

ходит в корень, слоговыми знаками начртано слово **КЪЛИЧЕТЪ**. Негативным способом в столбец начертано слово **МРАК**; это же слово повторяется дважды на земле под кустом. Что же касается самого куста, то надпись на нем идет в 4 строки; на верхней написано **КАКЕР**, на второй — **СИКЕР**, на третьей — **КУЧКА**, на четвертой — **ДЕРЬМА**. Около самой левой ветки куста читается слово **ХАМ**. Справа от уровня середины куста, на месте выхода корней ели на землю можно прочитать слово **ПОКОЙНИК**.

Теперь посмотрим, что написано на могиле с крестом. Сам крест необходимо развернуть на 90° вправо, и тогда читается выражение **МРАК ВЪ КУЛИШКАХ**, уже знакомое по предыдущему сюжету с могилой. Под крестом на холмике могилы дважды начертана фамилия **КОВАЛЕВ**, а пониже — слово **КАРА**. В самом низу написано вроде бы слово **СНОВА** очень большими, но не очень яркими буквами, и его я на рисунок чтения не вынес. Таковы те надписи, которые мне удалось обнаружить, хотя могу допустить, что остались еще какие-то невыявленные слова — карандашный рисунок на сеточке ватмана является весьма сложным объектом для анализа.

Синтезировав все слова, включая надпись на венке, получим текст в современном написании: *SOLUS (ЕДИНСТВЕННЫЙ) ЧИСТ КАК ПОРОСЕНОК, Е. БИТКОВ. МОРАЛИСТ И СВЯТЕЙШИЙ КНЯЗЬ ЖЬПОВ, КАКУН И ЛАКЕЙ, И РАЯ ИСПРАЖНИК. МОГИЛА. ЛИК, ХТО ПОТЕРЯЛ КРЕСТ. ТЛЕН. ПЕРУН КЛИЧЕТ. ПОКОЙНИК — КАКЕР, СИКЕР, КУЧКА ДЕРЬМА, ХАМ. МРАК. ЛИК СИРО-ОТКА, ПОГАНКИ С МАГОМ У МАКАРА. МРАК В КУЛИШКАХ. КОВАЛЕВ, СНОВА КОВАЛЕВ — КАРА*. Итого — 45 слов. Весьма удивительно то, что набор отрицательных характеристик больше и даже сильнее, чем в том, который был составлен вместе с Ушаковой, так что инициатором их был, вопреки моему первоначальному предположению, все-таки поэт. Впрочем, автор «Гавриилиады», вероятно, не чувствовал большого стеснения при создании тайных надписей, которые мог прочитать очень небольшой круг приятелей. Входила ли туда Зинаида Ушакова, теперь сказать сложно. Вначале мне казалось, что если она была автором ряда знаков руницы, она их могла и читать; однако, если всю графику делал Пушкин, она могла вообще не ведать о том, что на рисунках ее альбома существуют какие-то тайные надписи. С другой стороны, тексты предыдущего рисунка более изобретательны.

В данном тексте присутствует ряд намеков, понятных автору, но весьма неясных читателю. Кто такой Ковалев, чья фамилия дважды упоминается как лицо, которое ожидает кара? Почему в Кулишках (видимо, имеется в виду храм в Кулишках) мрак? Кто такие «поганки», кто «маг» и кто такой Макар? Почему все собрались именно у Макара? Кто такой герой рисунка Е. Битков и кого имел в виду Пушкин в качестве прототипа? К сожалению, ни на один из этих вопросов я ответить не могу. Однако полагаю, что в данной очень грубой манере (за гранью дворянского приличия) Пушкин глумится над хорошо ему известным конкретным лицом, скорее всего, действительно «светлейшим» (Пушкин назвал его в шутку «святейшим») князем.



въ С. Петербургѣ

1817.

Рис. 142. Общий вид титульного листа В.А. Жуковского

Пейзаж с могилой на обложке стихотворений В.А. Жуковского

Пейзаж является иллюстрацией книги В.А. Жуковского «Двенадцать спящих дев», изданной в Санкт-Петербурге в 1817 году (ДЕН, с. 165). О нем мы знаем только то, что как рисунок, так и гравюра по нему выполнены профессиональным художником, специалистом по книжной графике И. Ческим, вероятно, по заказу автора. Если там обнаружатся тайные надписи, это будет означать, что они были обыкновением не только пушкинского круга и не только в учебной рисовальной литературе, но были известны и писателям. Кроме того, если сходный сюжет имеет текст другого автора, это всегда интересно, ибо дает возможность для сравнения.

Глядя на рисунок, мы видим те же элементы композиции: засохшее дерево слева, склонившуюся ель справа и могильный холмик с крестом в центре на от-

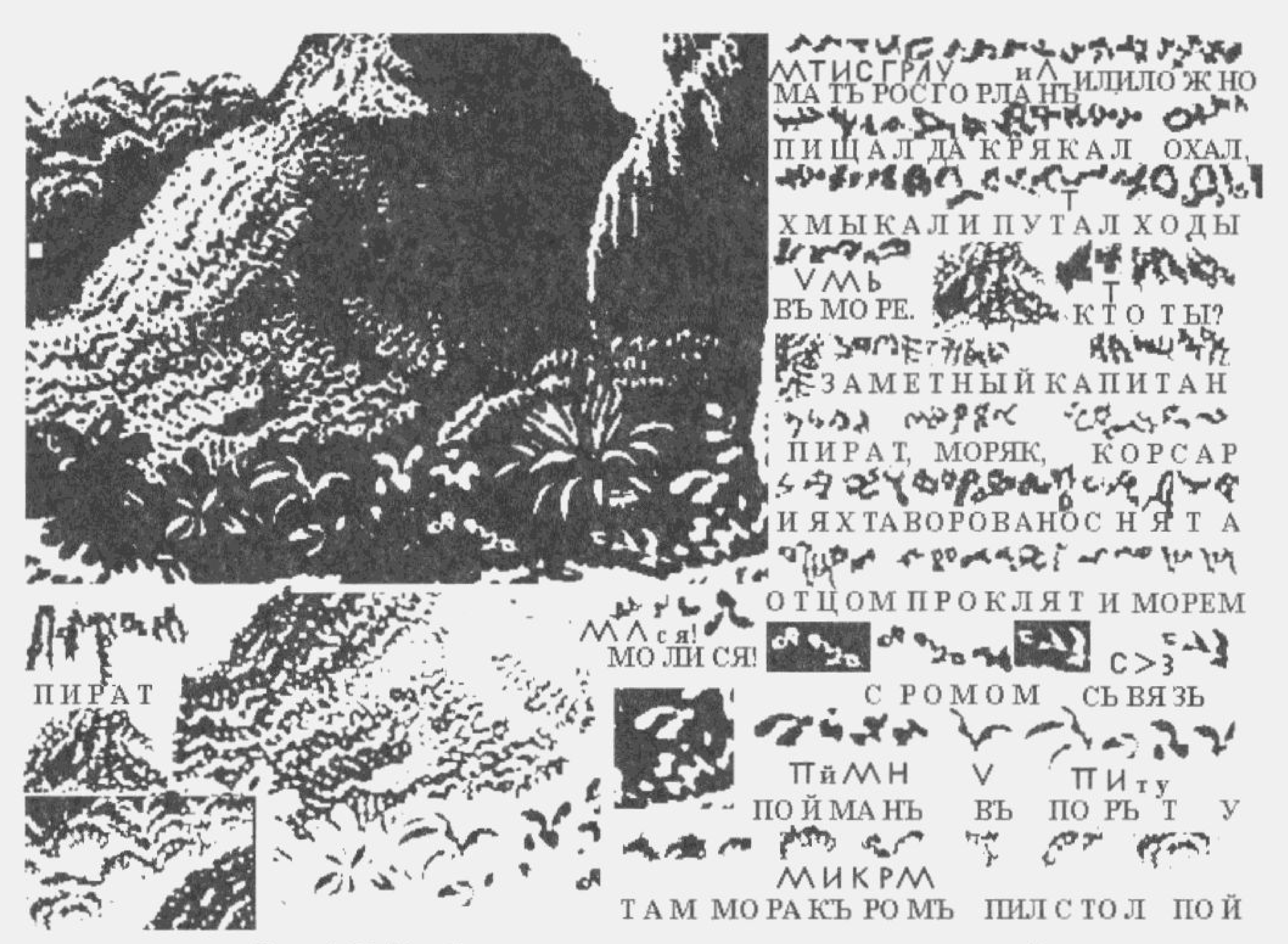


Рис. 143. Изображение могилы и мое чтение надписей

далении. Но все проработано очень точно и тонко, как это обычно бывает на гравюрах; судя по технике исполнения, перед нами ксилография, то есть гравюра на дереве (этот тип высокой печати не создает затеков и очень точно передает мельчайшие знаки. А таковых на изображении весьма много). Из-за обилия текста я разделяю весь рисунок на два фрагмента; вначале рассмотрим нижний, с могилой.

На освещенной очень ярко части могилы имеется два ряда штрихов, под которыми находятся строки с текстом (рис. 143). На первой из них слева (то есть у подножия холма) я нахожу слово **МАТЪРОСЬ**, далее вдоль строки — слово **ГОРЪЛАНЪ**, а затем слова **ИЛИ ЛОЖНО** и, прямо под словом МАТРОС, следуя за строкой вверх, читаю слово **ПИЩАЛ**, а затем — **ДА КРЯКАЛ**. Строкой ниже читается **ОХАЛ, ХМЫКАЛ**, а ниже строка начинается слева очень близко к началу и знаки этой строки образуют слова **И ПУТАЛ ХОДЫ**, предельно внизу читается еще **ВЪ МОРЕ**. На этом позитивные надписи кончаются (или я не смог более выявить никаких иных), и я перехожу к чтению негативных. Обращенную в цвете вершину изображения могилы я поместил под основным изображением слева, а правее расположил оставшуюся освещенную часть. На вершине можно прочитать слова **КТО ТЫ**?

На основной части могилы в негативе я могу нечто прочитать только начиная с третьей строки. Там написано **ЗНАМЕНИТЫЙ КАПИТАН**. Затем идет опять нечитаемая строка, после которой я читаю **ПИРАТ, МОРЯК**, и на

насходящем продолжении — **КОРСАР**. На предпоследней строке я читаю **И ЯХТА ВОРОВАНО СНЯТА**. На последней строке, вероятно, написано **ОТЦОМ ПРОКЛЯТ И МОРЕМ**, и кверху ногами — **МОЛИСЯ**! Разумеется, ряд знаков во время чтения пришлось поворачивать, а иногда и преворачивать. Таким образом, негативная часть тоже весьма объемистая. Наконец, несколько надписей белым на черном мы видим среди цветов и растений в низу могильного холма.. Например, **С РОМОМ СВЯЗЬ** и **ПОЙМАН ВЪ ПОРЪТУ**. Читается и изображение растения за могильным холмом, слева; там можно прочитать слова **ТАМ МОРАКЪ РОМЪ ПИЛ С ТОЛПОЙ**. Есть еще одно читаемое слово на нижней ветке ели; это слово **ПИРАТ**. По сути дела, это название всего текста.

На изображении елки (рис. 144) читается бахрома снизу, но не на всех ветках, причем темные знаки перемежаются со светлыми. Сначала читается вторая ветка слева и третья справа, давая текст **ТВОЙ ПУТЬ**. На четвертой ветке читается вначале верх слева и справа, **К ПИРАТАМ**, а затем низ — **ИЛИ ПУТЬ**. Низ пятой ветки можно понять как **ВЪ ТАСМАНИЮ**. На шестой сначала читаются светлые знаки слева, **И МОРЯ**, затем темные справа, **И НА**, затем продолжение светлых знаков слева **РЕЕ**, и темным — **ТЫ**. Седьмая читается слева в негативе, **КАПИТАНОМ**, восьмая в позитиве слева — **САМИМ**, седьмая справа — **ПОВЕШЕН**, восьмая справа — **БЫЛ**. Девятая сюда не вошла, но на ней слева было написано, как мы помним, **ПИРАТ**. Таковы все надписи на изображении ели.

Для чтения изображения креста его следует положить направо, повернув на 90°. Тогда читается надпись **ТВОЙ КРЕСТ**. Так же следует поступить и с изображением сухого дерева. Сначала читается крупная надпись курсивом, **ПИШИ**, затем надпись ниже (при повороте она оказывается левее), **ЯРКО**, далее под надписью ПИШИ находится слово **ПРОСТО**, колючка на вершине сухого дерева читается **НО И СМЕШНО**, правая сторона в виде побегов читается как **И ОСНОВАТЕЛЬНО**, а петли слева — как **СЕ**. Наконец, само де-



Рис. 144. Изображение двух деревьев и креста и мое чтение надписей

рево может быть разбито на три знака, которые дают слово **ЛУЧЬШЕ**. Таким образом, прочитаны все надписи, которые я увидел.

Теперь синтезируем весь текст в современном начертании: *МАТРОС-ГОРЛАН ИЛИ ЛОЖНО ПИЩАЛ ДА КРЯКАЛ, [ИЛИ] ОХАЛ, ХМЫКАЛ И ПУТАЛ ХОДЫ В МОРЕ. КТО ТЫ? — ЗНАМЕНИТЫЙ КАПИТАН, ПИРАТ, МОРЯК, КОРСАР, И ЯХТА ВОРОВАНО СНЯТА, ОТЦОМ ПРОКЛЯТ, И МОРЕМ? МОЛИСЯ! С РОМОМ СВЯЗЬ — ПОЙМАН В ПОРТУ. ТАМ МОРЯК РОМ ПИЛ С ТОЛПОЙ. ТВОЙ ПУТЬ — К ПИРАТАМ ИЛИ ПУТЬ В ТАСМАНИЮ И МОРЯ. И НА РЕЕ ТЫ КАПИТАНОМ САМИМ ПОВЕШЕН БЫЛ. ПИРАТ, ТВОЙ КРЕСТ! — ПИШИ ЯРКО, ПРОСТО, НО И СМЕШНО, И ОСНОВАТЕЛЬНО. СЕ — ЛУЧШЕ.* Итого — 73 слова, в 2 раза больше, чем на рисунке Пушкина-Ушаковой и в 1,6 раза больше, чем на рисунке только Пушкина. Это — целый маленький рассказ о пирате, объясняющий его могилу. Рассказ, разумеется, романтический; тут и Тасмания, и ром, и отцовское проклятье, и ворованная яхта, и обманный курс корабля, и кряканье и хмыканье вместо нормальной речи, и закономерный финал — пирата вздернул на рею сам капитан.

Поражает то, что мельчайший текст И. Ческим был выгравирован — это примерно 250 значков, выполненных так искусно, что если не приглядываться, то их можно не заметить. Как изготавливали такого рода гравюру, с помощью каких микроскопов — не знаю. Зато догадываюсь, чем занимали долгие зимние вечера наши предки, когда еще не публиковались кроссворды. Они разгадывали надписи! Разумеется, если надписи были опубликованы Жуковским еще в 1817 году, когда Пушкину было всего 18 лет, Пушкин с удовольствием их прочитал. И решил создать нечто свое — то, что мы уже прочитали до этого текста. Теперь есть возможность сравнить три текста.

Сравнение текстов тайнописи

Конечно, было бы замечательно, если бы существовала возможность сравнивать хотя бы некий массив рисунков Пушкина с их прототипами, но скорее всего это невозможно именно в силу оригинальности большинства из них. Тем интереснее предоставившаяся возможность сравнить тексты двух рисунков Пушкина хотя бы с единственным их прототипом, идущим от книги Жуковского.

Итак, героем рассказа Жуковского является безымянный пират, служивший на корабле простым матросом, однако знавший многие секреты, в частности умевший прокладывать ложный курс. Ему были присущи все пороки пиратов, в том числе и страсть к спиртному, однако, насколько я понял, капитану не понравилось его тайное прошлое, сокрытие того, что он и сам прежде был капитаном и, следовательно, в любую минуту мог захватить корабль, на котором служил. Недаром его собственная яхта была ворованной. Так что могила была уготована повешенному на рее.

Пушкину чужд романтический тон повествования, а над обитателем могилы он не просто шутит, а всерьез глумится. Его героем является вряд ли Ковалев (уж не из повести ли «Нос» Гоголя?) и, возможно, не человек по имени

Макар, потерявший крест и перешедший в язычество, но некий «святейший князь» Е. Битков. И потому он не только хам, но и «поганка» (то есть язычник, которого зовет Перун), кучу экскрементов которого постигла заслуженная кара — тлен. Но за что? Видимо, за переход из христианства в язычество и за все его мерзкие проступки, которые, к сожалению, не раскрываются. Называется не только покойник, но и место действия — московские Кулишки. Интересно, что о склонности героя к спиртному тут вообще ничего не говорится. Точно так же нет указаний насчет того, что он пират. Зато иронически сообщается о том, что он «сиро-отка» и что все это — «мрак». Так что вместо красивого рассказа о жизни покойника перед нами в основном раскрывается авторское отношение, отрицательное до неприличных эпитетов.

Третий текст, появившийся, видимо, позже второго, повествует то ли об Акакии Лаптеве, алкаше, то ли о «пупсе». Хотя он тоже хам, но все же есть молодка Маня, которая приходит на его могилу. И хотя в этом тексте звучит все тот же «мрак в Кулишках», но текст весьма ироничен, имеет смешную орфографию и путаницу «вас» и «нас». Лаптев явно не пират, а опустившийся от выпивки талантливый человек, еще не потерявший чувства стыда. Вместе с тем он был тщеславен, и его так же, как и во втором случае, ест тлен.

Так что вывод напрашивается такой: при наличии определенного сходства каждый текст все же самобытен и показывает иного героя поветвования, и не только по имени, но и по поступкам, и по их оценкам.

Пейзаж с «Медным всадником»

Последним в серии пейзажей рассмотрим рисунок с монументом «Медного всадника» без всадника. Как всегда, сначала предоставим слово пушкиноведу, на этот раз С.А. Фомичеву: *Давно замечен также рисунок в черновике «Тазита» (1829) (ПД 842, л. 6): Фальконетов памятник Петру I... без самого Медного всадника — несомненный след замысла поэмы «Медный всадник» (1833). А.Ю. Чернов добавил к этому наблюдению важный штрих: он рассмотрел на этом рисунке означенную Пушкиным трещину в скале, служащей подножием памятника, — след тяжелой поступи покинувшей седло статуи героя* (ДЕН, с. 105).

Действительно, рисунок Пушкина интересен; однако слова насчет «тяжелой поступи», отдающие каменными шагами командора, кажутся все-таки фантазией пушкиноведа. Однако посмотрим, что скажет рисунок.

Первые знаки видны на скале слева, на ее выступе (рис. 145); они читаются **ЕЗДОК**. Ниже синусоидальной штриховкой (последний знак находится правее и ниже) обозначено слово **ПШИКОВЪ**. Под этим словом в выемке читается слово **ПАЛЪ**. Грива образует слова **В РОВЪ**. Наконец, тень от выемки и трещина могут быть прочитаны как слово **ЖЬДОШЬ**. Слева, у самого основания скалы, как часто бывает, оставлена подпись — **ПУШКИН**. Итак, весь текст довольно короткий: **ЕЗДОКЪ ПШИКОВЪ ПАЛЪ В РОВЪ, ЖЬДОШЬ. ПУШКИН**. Или, в современной записи, *ЕЗДОК ПШИКОВ ПАЛ В РОВ. ЖДЁШЬ. ПУШКИН.* Всего 7 слов. Как видим, ни о какой поступи статуи Петра речь у поэта не идет — не-



Рис. 145. Рисунок памятника Петру I и мое чтение надписей

умелый всадник свалился в ров, и конь находится в нетерпеливом ожидании. Не приходится говорить о том, что тем самым Пушкин выражает неодобрение вздыбившему коня ездоку: он, по видению поэта, пока не научился ездить. Однако что означает эта фантазия в качестве аллегории, мне сказать трудно. Возможно, Пушкин в целом не одобрял деятельность Петра как императора.

Краткое резюме

В данном подразделе рассмотрено 10 пейзажей Пушкина и еще один (Кавказ, Дарьял) в подразделе с ветвями, а также один пейзаж с могилой из книги В.А. Жуковского («Пират»), созданный И. Ческим. В отличие от ветвей, через которые передавались главным образом личные мотивы, здесь преобладает описание самого пейзажа или событий, связанных с иным человеком (пейзажи с могилкой, посвященные Биткову/Ковалеву/Лаптеву). Впрочем, имелся и личный мотив в изображении пейзажа с лодочкой («кораблика»): *НУ И ЧТО, КОМУ КАКОЕ ДЕЛО? ГНОМ! А.С. ПУШКИН В ГАРЕМЕ. НО ВИДИМ Я*! До некоторой степени личный мотив в смысле поиска нужного лекарства можно усмотреть и в другом пейзаже с лодочкой: *СКЛОН, СКЛОН, СКЛОН. КАРАДАГ. СУККУЛЕНТ И ЛЕКАРСТВО. А.С. ПУШКИН*, хотя тут все-таки на первом месте описание местности и ландшафта.

В целом описания ландшафтов менее многословны по сравнению с изображением ветвей. Рекорд тут принадлежит не Пушкину, а Жуковскому, на рисунке которого я смог выявить 73 слова. У Пушкина же наиболее длинный сплошной текст содержит 41 слово: *ПУШКИН ГОСТИЛ В ИМЕНИИ ХОПКИНСКИХ. ХОПКИНКС. P. HOPKINS. ПАРК В АНГЛИИ. МЕТОДЫ НАСИЛИЯ. РЕКА. ЛОЗА НИКИТСКАЯ. ТО МАЛОЛЕТНИЙ ПАРК ХОПКИНКСА. ПАРКИ МАЛОЛЕТНИЕ. ПОКА ЖИВЫ, С НИМИ НАМ НЕ ЖИТЬ. КОНЧАЕТСЯ СЛУЧАЙНЫЙ ЛЕС, ТАК ЖЕ ЧАЩИ. ЖАЛЬ! МАРАКА МОЯ, МОЯ ЖЕ, МОЯ.* Помимо описания парка, леса, реки, Пушкин здесь высказывает свое отношение к регулярному парку (негативное), отмечает наличие саженцев винограда из Никитского парка Крыма, радуется, что в России он не доживет до выросших деревьев английского парка и иронизирует по поводу собственного рисунка. Остальные тексты существенно меньше. Таково, например, описание первого знакомства с Дарьялом: *СВЯТОЙ КАВКАЗ. ЖЕЛЕЗНЫЕ ЗЕРКАЛА В ДАРЬЯЛЕ. СВЯТИЛИЩЕ. ТО СНИЗУ ЛИК. ПОВОЗКА — КОНИ ДИКИЕ.* Здесь всего 13 слов. Ряд других надписей еще меньше, например, *СМОЛЕНСК. СКОПИРОВАЛ С НАТУРЫ. ВОЗМОЖНО, НАДПИСИ К НАМ ТОРОПЯТСЯ* — 9 слов, *КРЕМЛЬ, МОСКВА* — 2 слова, *ГОСТИ, САРАЙ, САКЛЯ — ДЛЯ ГОРЦЕВ* — 5 слов, *КРЫМ, ГУРЗУФ, МИРНО, ЗЕРКАЛО МОРЯ, СОПКИ* — 6 слов, *ЕЗДОК ПШИКОВ ПАЛ В РОВ. ЖДЁШЬ. ПУШКИН* — 7 слов. В среднем получается 10,5 слов на рисунок.

Оставшиеся два сюжета посвящены не пейзажу как таковому, а фантасмагории на тему личности покойника, с явным глумлением в адрес живых, но читателям не известных лиц, которым на изображениях посвящены могилы, поэтому слов тут намного больше: *ЛАПТЕВ/ЛЯ ПУПСЫ. КАКА КЛОАКА АЛКАШ. ХАМ, ХАМ КАКА. МРАК В КУЛИШКАХ. ТЛЕН ЕСТ МЕНЯ, КОТОРЫЙ ЖАЖДАЛ ТАЛАНТА И УСПЕХА, ТЩЕСЛАВНЫЙ. СРАМА Я ЛИШЕН. БОК С НАМИ. ИКОНА КАКА. МОЛОДКА МАНЯ. ПУШКИН, ПУШКИН, РУКА ПУШКИНА* — 34 слова, *SOLUS (ЕДИНСТВЕННЫЙ) ЧИСТ КАК ПОРОСЕНОК, Е. БИТКОВ. МОРАЛИСТ И СВЯТЕЙШИЙ КНЯЗЬ ЖЬПОВ, КАКУН И ЛАКЕЙ, И РАЯ ИСПРАЖНИК. МОГИЛА. ЛИК, ХТО ПОТЕРЯЛ КРЕСТ. ТЛЕН. ПЕРУН КЛИЧЕТ. ПОКОЙНИК — КАКЕР, СИКЕР, КУЧКА ДЕРЬМА, ХАМ. МРАК. ЛИК СИРО-ОТКА, ПОГАНКИ С МАГОМ У МАКАРА. МРАК В КУЛИШКАХ. КОВАЛЕВ, СНОВА КОВАЛЕВ — КАРА* — 46 слов, но в двух частях (16 + 29).

Даже в «чистых» пейзажах Пушкин передает не столько особенности местности, сколько свое личное впечатление, не забыв воплотить нужные слова в изображаемые формы ландшафта. Примечательно, что и тут надписи содержат абсолютно все рисунки. У меня уже сложилось впечатление, что чаще всего рисунок создавался как вместилище для тайнописи, как его контейнер, упаковка, тогда как конкретный способ кодирования — лошади, ветки, росчерки или пейзаж — особого значения не имел. Так что перед нами — особый метод поэтического самовыражения, оформления кратких, афористичных мыслей, по тем или иным причинам не предназначенных для широкой гласности, в элегантную изобразитльную упаковку. Это как раз и объясняет наличие такого большого их числа — 1500 рисунков.

Общий итог

Поскольку конкретные особенности надписей, переданных через голые ветки, листья, хвою, былинки, деревья и кустарники, пейзажи, даже ручки сосудов, я показал как в комментариях к каждому рисунку, так и в промежуточных кратких резюме, здесь я обращу внимание только на самые основные особенности.

Ветки и листья удобны для тайнописи в гораздо большей степени, чем изображения животных, поэтому 26 рисунков Пушкина были оформлены именно так (тогда как доступных мне рисунков животных было 22, из них 11 лошадей). При этом количество слов в надписи зависело от степени интереса. Самыми краткими были служебные надписи типа СМОТРЕЛ. Причину обращения к тайнописи я, как уже отмечал выше, усматриваю в нежелании Пушкина признаваться в тщательной обработке текста после длительного срока «вылеживания»; для посторонних работа над поэтическим текстом должна была выглядеть как сделанная в один присест. С этой точки зрения несколько удивляет желание поэта писать тайнописью подписи к пейзажам: уж в них-то ничего секретного нет! Однако тут я вижу по меньшей мере три причины: во-первых, до него уже существовала разумная традиция вписывать в картину сопровождающий ее текст, ибо даже написанный на том же листе, он может быть оторван или отрезан, а нанесенный на другой лист вполне может быть потерян. Во-вторых, это желание не афишировать места своего пребывания, дабы не навлечь на себя чью-то немилость; скажем, посещение усадьбы Хопкинсов могло быть неверно истолковано как связь с иностранцами, тогда как против рисунка сосен никто возражать бы не стал. В-третьих, и это тоже важно, — в пейзажах можно выразить свое отношение к какой-то проблеме, идущее против общего мнения, и при этом не прослыть ретроградом или нелояльным дворянином. Так что мотивы секретить даже пейзажи были.

При этом наиболее распространенной темой надписей, а следовательно, и рисунков, являлись и в случае ветвей и деревьев отношения Пушкина с женщинами. Пожалуй, они здесь весьма детализованы, составляя по сути дела небольшой рассказ с завязкой, развитием, кульминацией и развязкой. На второе место я бы поставил некие фантазии с вымышленными героями — для этих целей Пушкина очень удобен был пейзаж, например с могилами. Есть здесь и несколько сюжетов об отношении Пушкина с мужчинами по поводу женщин, например, тема ревности к некому кавалеру, ухаживавшему за Милой, или ответ тому, кто намекнул на существование у Пушкина гарема. А вот новой в данной главе явилась тема пейзажа ради пейзажа, а по сути дела тайные комментарии и пояснения изображенной картины. Раньше я не предполагал, что Пушкин хотел скрыть от посторонних глаз некоторые свои визиты, например, в святилище Дальяльского ущелья или в усадьбу Хопкинсов, или в уютную бухту залива в Гурзуфе, или на Карадаг для сбора лечебного кустарника. Интересными оказались и простые пояснения сюжета пейзажа «для памяти», например, МОСКВА, КРЕМЛЬ.

Что же касается техники изображения знаков и букв, то она у Пушкина довольно стандартна. Так, голая ветка передает знаки расположением сучков;

особенно хороши для этого знаки НО, НЕ, ЧЕ, ЧА, ЗЕ, ЖЕ, ТЕ, КИ, ВЕ, ВИ, которые представляют собой как раз разного рода ветвления. Лист передает знаки своей изрезанностью; как правило, половина слова тут пишется в верхней части листа нормально, а в нижней вторая половина — кверху ногами. Листы есть с плавными и с колючими обводами. У близких деревьев знаки образуют детали кроны, они отделяют одну группу листьев от другой, у дальних — знаки передают контуры кроны, сцепившись друг с другои. У елей отдельные детали бахромы внизу веток являются буквами или знаками руницы. Это обогащает наши представления о возможностях тайного письма руницей, ибо прежде растительные сюжеты с тайнописью мне не попадались, а теперь становится ясным, что такой вид шифровки довольно прост.

В отношении возможной неоригинальности изобразительных сюжетов Пушкина, их связи с распространенными в альбомах по изучению живописи или на обложках стихотворений других авторов живописными произведениями, то, не отрицая подобного заимствования общего сюжета рисунка, я на двух рассмотренных примерах (рисунок Леграна и рисунок Ческого) не обнаружил ни малейшего заимствования в тайных надписях. Всегда Пушкин был оригинален, даже если, срисовав могилу у Ческого, он имел возможность познакомиться со вписанным туда рассказом. Пушкин всегда создает свой рассказ, даже если пародирует оригинальный текст. Поэтому я полагаю, что правы обе точки зрения в пушкиноведении: и те, которые считают рисунки Пушкина оригинальными, и те, которые обнаруживают заимствования. Другие слова требуют другого обыгрывания в сучках, листьях, кронах, поэтому, даже приняв чужую композицию, Пушкин все же наполняет ее своим смыслом и вносит новые оттенки в перерисованные объекты. И если первичен тайный текст, то общее сходство в изобразительном решении уже не играет первостепенной роли.

Вместе с тем, во многом правы и те, кто все-таки не идеализирует пушкинские изобразительные сюжеты. Ведь одно дело, если бы Пушкин был единственным, кто вписывал в рисунки тексты (или, напротив, кто изобразительно обыгрывал созданные им надписи), и совсем другое, если так поступали многие. Однако, как мы убедились, они были и у Леграна, и у Жуковского, да и по двум признаниям Пушкина, он копировал РУНЫ из нового альбома Жарова. Тем самым, хотя он был весьма оригинальным в своем тайнописном творчестве, все же он не был, как мы убедились в этой главе, уникален.

Так что в этой главе мы получили еще один ответ на вопрос, у кого учился тайнописи Пушкин: не только у Юлии Озерковой, но и у учителя живописи Жарова, просматривая его опубликованные старый и новый альбомы (да еще вместе с девушками); а также, возможно, и у Леграна, и у художника, иллюстрировавшего произведения Жуковского. Подобно поэзии (о чем все знают), картины-руны и рисунки руницы были во времена Пушкина широко распространены (о чем я сам с удивлением узнал только после исследования соответствующих рисунков, а теперь стараюсь передать эти сведения широкой научной и художественно общественности).

ПОРТРЕТЫ С НАТУРЫ, ПЕРЕРИСОВКИ И ПОДРАЖАНИЯ

Основную часть портретных рисунков Пушкина составляют лица (в основном в профиль), написанные по памяти. Однако определенную группу составляют и рисунки с натуры, а также перерисованные со скульптур или с других рисунков. С.В. Денисенко по этому поводу пишет: *Рисование в пушкинскую эпоху было занятием любимым и почти непременным для людей дворянского сословия. Ему обучали, как обучали музыке, пению, танцам, иностранным языкам. Увлекалась рисованием, руководствуясь пособиями, сестра Пушкина Ольга Сергеевна, рисовали знакомые барышни — все они держали заветные альбомы, в которые гости и знакомцы заносили стихи и рисунки. Мальчики-лицеисты, кроме того, что марали свои бумаги рисунками, увлекались карикатурой* (ДЕН, с. 145).

Рассмотрим теперь рисунки именно обозначенного типа.

«Последний день Помпеи»

С.В. Денисенко замечает по этому поводу: *...Работая над стихотворением «Везувий зев открыл...», Пушкин зарисовал по памяти фигуры со знаменитой картины «Последний день Помпеи» К. Брюллова (ПД 845, л. 21)* (ДЕН, с. 144) (ДЕН, с. 141). Действительно, на рисунке Пушкина из многих персонажей картина Брюллова изображена группа на переднем плане: два мужчины в каких-то тряпках на голое тело тащат на себе лысого старика, чья правая рука покрыта чем-то вроде тоги, а левая обнажена. Пушкин отобразил только верхнюю часть тел несущих, при этом у старика открытым оказался весь торс, да и лицо у него стало молодым и с копной волос на голове. А ближайший к нам персонаж, отвернув лицо, у Брюллова написан в шлеме с плюмажем; а у Пушкина с какими-то непонятными заячьими ушами.

При чтении надписей я вначале обращаю внимание на складки у «старика» под правым плечом (рис. 146), где явно читается слово **РУНА**, то есть *НАДПИСИ*. Далее на его складках ткани на коленях прямо под идущим впереди персонажем можно прочитать слово **ГОЛЫЙ**. Это слово относится, видимо, к «старику». Складка под левым коленом может быть прочитана как сло-

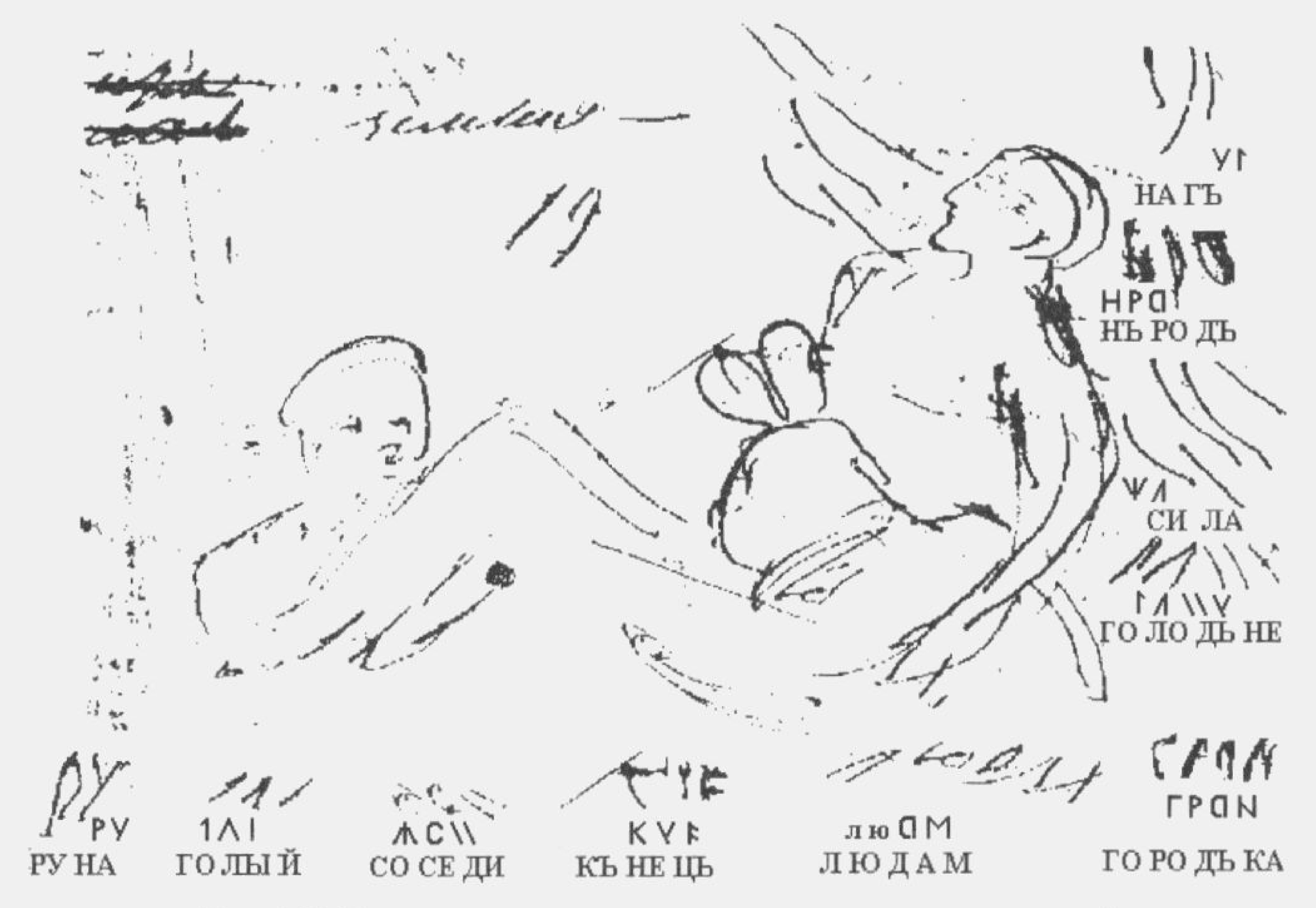


Рис. 146. Группа лиц переднего плана и мое чтение надписей

во **СОСЕДИ**. Так Пушкин представляет себе данную группу лиц. На левом «заячьем ухе» воина в шлеме виден слоговой знак КЪ, верхняя диагональ которого имеет развилку, то есть знак НЕ; правое «ухо» содержит знак ЦЬ. Все вместе образует слово **КЪНЕЦЬ**, то есть *КОНЕЦ*. Складки на шее воина и под левой рукой «старика» читаются как слово **ЛЮДАМЪ**, то есть *ЛЮДЯМ*. А знаки на левой части шлема воина можно понять как слово **ГОРОДЬКА**, то есть *ГОРОДКА*. На левом плече «старика» также можно прочитать слово **НАГЪ**. Складки тоги на правой руке образуют слово **СИЛА**, а жирные знаки внизу и вверху левого плеча могут быть поняты как слово **НЪРОДЪ**, то есть *НАРОД*. Наконец, знаки на предплечье «старика» и под ним составляют слово **ГОЛОДЬНЕ**, то есть *ГОЛОДНЫЙ*.

Весь текст можно синтезировать как *НАДПИСИ. ГОЛЫЙ. СОСЕДИ. КОНЕЦ ЛЮДЯМ ГОРОДКА, СИЛА! НАГ НАРОД ГОЛОДНЫЙ* — всего 10 слов. По сути, перед нами оценка Пушкиным работы Брюллова. На этом произведении живописца преобладают голые тела, по улицам от извержения бегут соседи, приходит конец людям городка. Сила стихии! Однако Пушкин почему-то полагает, что народ голоден и наг, — возможно, такое впечатление сложилось у него под влиянием картины Брюллова. Именно для предачи своего впечатления он очень схематично и только в верхней части изобразил трех самых запоминающихся персонажей Брюллова, и в этот очень бедный по графике сюжет ухитрился вписать 10 слов.



Рис. 148. Зарисовка статуи Вольтера и мое чтение надписей

Статуя Вольтера

С.В. Денисенко говорит в отношении этого рисунка буквально пару предложений: *В рукописях Пушкина существуют и многочисленные зарисовки скульптур. Это подписанная самим поэтом зарисовка статуи Вольтера работы Ж.А. Гудона, хранившаяся в Эрмитаже в библиотеке Вольтера. Во время работы там Пушкин делает выписки из книг в свою записную книжку (ПД 840) и на одном из листов — набросок скульптуры, видимо произведшей на него впечатление гротеском и экспрессивностью выражения. Читатель и сейчас может увидеть эту скульптуру в одном из залов Эрмитажа. Внизу поэт подписывает: 10 mars 1832* (ДЕН, с. 142). Итак, поводом для перерисовки скульптуры Вольтера пушкиновед считает экспрессивность и даже гротеск скульптуры. Посмотрим, соотносится ли такой взгляд с точкой зрения поэта.

Скульптура на рисунке передана обобщенно, складки не переданы светотенью, а отражены в нисходящих линиях. Усы и борода зачернены, что невозможно на мраморной статуе Тень скорее намечена, чем нарисована, и передана карандашной синусоидой. Помня первый рисунок с тоже небрежной передачей персонажей, можно высказать предположение, что и тут зарисовка понадобилась Пушкину для того, чтобы высказать свое мнение.

Чтение надписей начнем с шейного выреза, где и сам вырез, и знаки слева и справа от него образуют слова **ТО НОЛЬ**. Низ рукава левой руки и складки одежды под ним можно прочитать как слово **СЬКОВАНО**, то есть *СКОВАНО*. Складка на левом колене и между колен может быть понята как слово **ТИПОВО**. Ниже, от колен до низа полы одежды, читается слово **ВОТЪЩЕ**, то есть *ВОТЩЕ*. На ботинке есть знаки, которые можно прочитать **У ГУДОНА**. Край мантии справа, касающийся пьедестала, образует лигатуру, читаемую **БОГЪ**. Наконец, правый край пьедестала может быть прочитан как **ГОРЪНЕ**. Таким образом, вся надпись из 8 слов может выглядеть так**: ТО НОЛЬ, СЬКОВАНО, ТИПОВО, ВОТЪЩЕ У ГУДОНА, БОГЪ ГОРЪНЕ**, или в современном написании, *ЭТО НОЛЬ, СКОВАНО, ТИПОВОЕ, НАПРАСНОЕ У ГУДОНА. БОГ ВЫШЕ*. Из этих слов следует, что у Пушкина, действительно, сложилось свое мнение, но мнение негативное, где вовсе нет восхищения по поводу экспрессивности и гротеска скульптуры а, напротив, работа оценивается как нулевая и напрасная. Пушкин подошел к творчеству Гудона весьма требовательно и остался неудовлетворенным. На его взгляд, Бог, то есть подлинный художник (в скульптуре), должен создавать произведения более высокие по художественной выразительности.

Голова Давида

Здесь также следует услышать мнение С.В. Денисенко: *И позднее Пушкин продолжал копировать. Пушкин «мог перенимать чуждую ему манеру только в том случае, если он непосредственно копировал какую-нибудь чуждую вещь. Копиист отвлекается от себя, ибо он рисует так же, как идет слепой: чужими глазами и чужим навыком». Такой рисунок «сразу отдает школой».(ЖУ2, с. 145) Но копии эти уже нельзя назвать ученическими, в них проявляются особенности Пушкина-рисовальщика: лаконизм изображения, верность руки и т.д. Таков, например, рисунок головы Давида работы Микельанджело (ПД 286, л. 1 об.), выполненный, скорее всего, с одной из многочисленных гравюр, воспроизводимых в самых различных изданиях...* (ДЕН, с. 141). Там же, где напечатаны эти строки, помещен и рисунок Пушкина с головой Давида. Однако возникает вопрос, откуда взялась эта школа? Ведь в лицнйских рисунках такой верности руки нет. Не учился ли Пушкин рисованию специально и уже после окончания лицея? Надеюсь, что чтение надписей на одном из ученических рисунков Пушкина, отдающих школой, сможет пролить свет на данный вопрос.

Чтение я начинаю с головы (рис. 148), где пересечение лба и шапки волос образует слоговой знак ТО, а слева и справа от его крыши находятся два знака

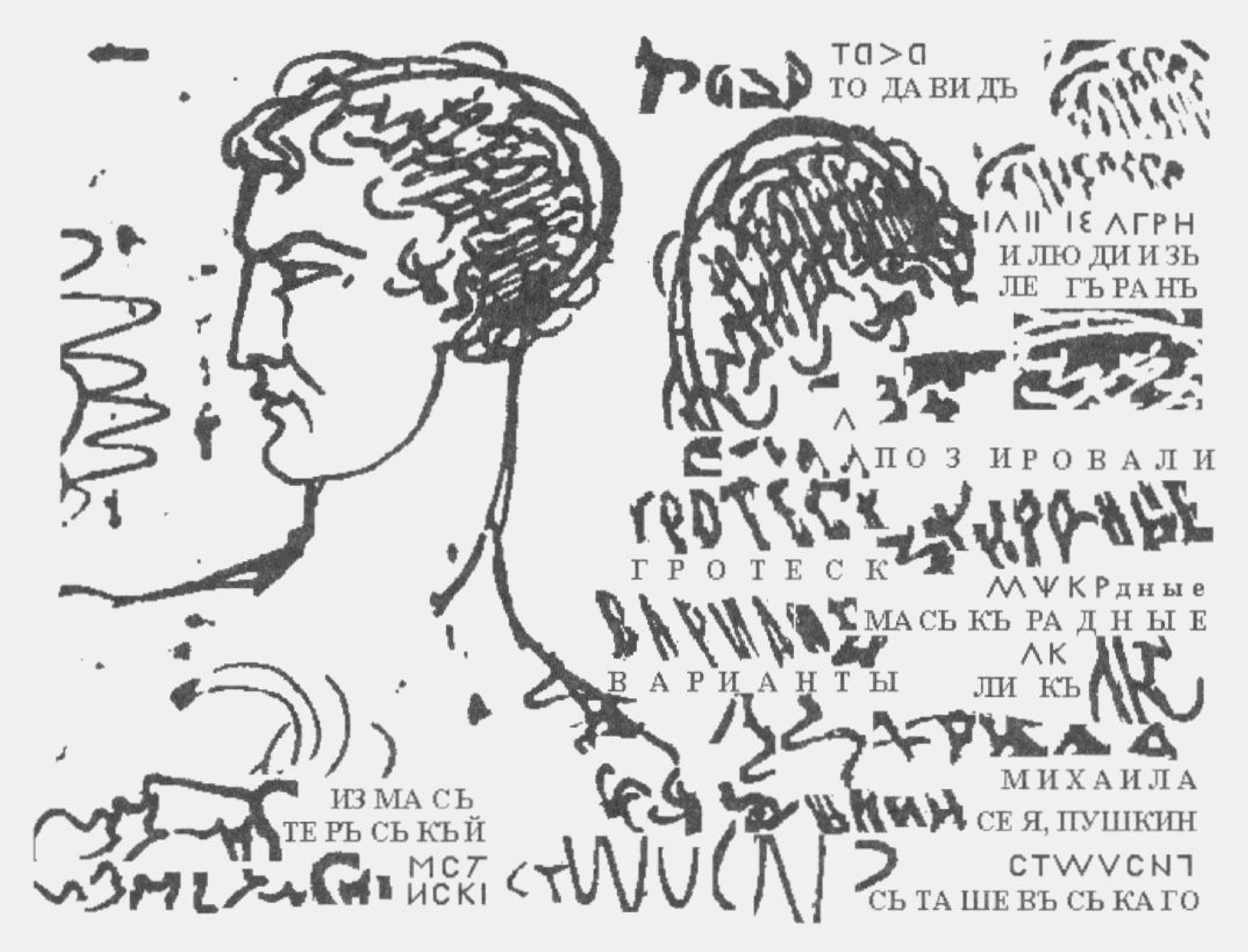


Рис. 148. Голова Давида и мое чтение надписей

ДА/ДЪ. При этом чуть левее правого ДЪ можно выявить знак ВИ. Это дает надпись **ТО ДАВИДЪ**. Затем я подозреваю, что изображение щевелюры является просто картиной плотно упакованных знаков. Однако, судя по их направлению, изображение волос следует повернуть на 90° влево. Полученное изображение я помещаю на рисунке дешифровки. Кроме того, я обращаю фрагмент прически в цвете, превращая в негатив. Здесь я читаю текст **И ЛЮДИ ИЗЬ ЛЕ ГРАНЪ**. Другой фрагмент, обращенный в цвете, поворота не требует; на нем можно прочитать слово **ПОЗИРОВАЛИ**. Далее я читаю позитивное изображение на голове, полагая, что оно состоит из двух строк. На первой можно прочитать слово **ГРОТЕСК**, на второй **МАСЬКЪРАДНЫЕ ВАРИАНТЫ**. На виске и затем ближе к уху читается текст: **СЕ Я, ПУШКИН**.

Удивительно, но самый любопытный способ шифрования применялся Пушкиным при изображении рельефа лица, то есть подбородка, губ, носа. Для чтения я скопировал профиль передней части лица и повернул его на 90° вправо. Теперь действительно заметно сществование надписи. Она гласит: **ИЗ МАСЬТЕРЪСЬКОЙ**. Напротив носа расположена синусоида, которую можно разложить в слово **СЬТАШЕВЪСЬКАГО**. Наконец, на левом плече сверху имеется лигатура, которая разлагается в слово **МИХАИЛА**.

Синтезировав, получаем текст *ЭТО ДАВИД И ЛЮДИ ИЗ ЛЕГРАНА. ПОЗИРОВАЛИ. ГРОТЕСК, МАСКАРАДНЫЕ ВАРИАНТЫ. ИЗ МАСТЕРСКОЙ СТА-*

ШЕВСКОГО МИХАИЛА. ЭТО Я, ПУШКИН. Всего 17 слов. Из них мы узнаем, что Пушкин посещал мастерскую Михаила Сташевского, где, очевидно, обучался не только рисованию, но и вписыванию в рисунок тайных знаков. И результат говорит сам за себя: уже знаки и буквы слов в виде кудрей волос написаны ровно и крупно, так сказать профессионально. Но то, что читаются губы и нос портрета, это, так сказать, высший пилотаж, это профессионализм высочайшей пробы. Следовательно, даже если Пушкин-гимназист уже умел вставлять в свои не очень высококачественные рисунки обширные надписи, то после прохождения, так сказать, «курсов повышения квалификации» у Михаила Сташевского, стал подлинным профессионалом.

Очевидно, перерисовывали из альбома Леграна (в предыдущей главе мы познакомились с одним из таких альбомов, «Пейзажным живописцем», так что тут речь могла идти, скажем, о «Портретном живописце»), где были изображены скульптурные портреты как Давида, так и других «людей». Можно сказать, что в таком случае они «позировали». Однако Пушкина позы и мимика этих скульптурных портретов не устроили, он был удивлен их чрезмерной экспрессией, записав, что это гротеск и маскарадный вариант, а не подлинные человеческие эмоции.

Поцелуй

Изобразительное творчество Пушкина-лицеиста тоже весьма интересно, ибо помогает понять становление его творческой манеры рисовать. С.В. Денисенко довольно подробно характеризует в этой связи ряд биографических моментов поэта. *Одной из основных методик преподавания рисунка в пушкинское время было копирование. А.М. Эфрос отмечал, что Чириков «не изобретал, а копировал чужие образцы. Он превратил свой класс в универсальную копировочную мастерскую. Лицеисты рисовали с антиков, с эстампов, с рисунков, народных картинок; они сводили, растушевывали, моделировали головы и фигуры» (ЭФ2, с. 122–123).*

Пушкинское наследие позволяет нам проследить эволюцию пушкинских копий, начиная с лицейских штудий. Известны два лицейских рисунка поэта — «Собака» и «Продавец кваса» (ПД 792, ПД 793). «Однако это картинки, а не рисунки» (ЭФ2, с. 34). Одна из ученических штудий — рисунок карандашом в Лицейской тетради (ПД 829, л. 46) под названием «Le baiser» («Поцелуй»). Скорее всего, это копия с чьего-то рисунка — принадлежавшего, возможно, более успевающему лицеисту (ДЕН, с. 140). Таким образом, хотя пушкиноведы признают сам факт срисовывания, источник ими не определен.

Перейдем теперь к самому рисунку (ДЕН, с. 140) и к чтению его тайных надписей (рис. 150). Единственная надпись на голове левого персонажа, которую я смог обнаружить, это слово **ШАНТАЖ**, начертанное кириллицей в его волосах справа от зрителя. Приглядевшись, над ним можно заметить то же слово, но написанное меньшими буквами. С волос левого юноши на волосы правого переходит надпись курсивом **БЛАНШ**, то есть *БЕЛЫЙ*. Правее над головой отдель-



Рис. 150. Рисунок «Поцелуй» и мое чтение надписей

ные волосины образуют надпись **НЪШЬ А.Б.**, то есть *НАШ А. Б.* Полагаю, что правым персонажем был некий лицеист с инициалами А.Б., которого приходилось шантажировать с помощью поцелуев. Следующая надпись, **МАСТОДОНТ**, находится у него на темени, а другая, чисто руничная, **БЬРОНЕНОСЕЦЬ**, то есть *БРОНЕНОСЕЦ*, — выглядит как рисунок уха. Это, видимо, означает, что данная личность настолько толстокожая и бронированная, что никаких намеков она не понимает. Далее, если двигать с низа шеи вверх, можно прочитать слова **ИЗ АЛЬБОМА**, а низ затылка с внутренней стороны содержит знаки слова **ПЕТРОВА**. Из этой надписи становится ясным, что Пушкин-лицеист копировал данный дружеский шарж из альбома, а не из рисунка другого лицеиста, где Петров, возможно, один из авторов печатного или рукописного альбома для рисования. Впрочем, возможен и вариант пушкиноведа, что альбом принадлежал лицеисту Петрову, содержа как его, так и чужие рисунки. В этом же месте белым на черном начертано слово **ЛИКЪ**, то есть *ЛИК*. Наконец, на вершине волос под словом МАСТОДОНТ, но очень мелкими буквами написано **ПУШКИН, Я**, обычная подпись поэта под его изобразительным творением.

Теперь можно синтезировть текст: *ШАНТАЖ БЛАНШ, НАШ А.Б., МАСТОДОНТ-БРОНЕНОСЕЦ. ЛИК ИЗ АЛЬБОМА ПЕТРОВА. Я, ПУШКИН*, — итого 12 слов. Скорее всего, перед нами дружеский шарж на одного из лицеистов. Петров — автор альбома, из которого были заимствованы оба лица.

Самсон

Об этом рисунке у С.В. Денисенко мы находим только беглое замечание; перечисляя копии скульптур, выполненные с одной из многочисленных гравюр, он упоминает: *...вариации на известные классические сюжеты — карикатурный Самсон (или Геракл) (ПЛ 834, л. 24 об.)* (ДЕН, с. 141). Действительно, на самом рисунке (ДЕН, с. 142) мы видим несколько пухлого атлета, стремящегося раздвинуть голову с бакенбардами, чтобы она была шире. На рисунке очень много надписей.

Чтение я начинаю с волос как головы, так и Самсона (рис. 150); верхние росчерки, одновременно являющиеся кудрями, образуют слово **САМСОН**, чем подтверждается, что перед нами именно он, а не Геракл. Правее и ниже, переходя на плечо, буквы создают два слова, **ОН ЖЕ**. Слева от головы Самсона, чуть ниже верхних росчерков, отдельные знаки образуют слова **МОЯ ЛЕНЬ**. В результате получается предложение **САМСОН — ОН ЖЕ МОЯ ЛЕНЬ**. Далее на спине начертано **НО ТО**, а ниже позитивом СА и негативом М, образуя слово **САМ**. Ниже написано ПУШКИ, и еще ниже — Н. Так что второе предложение — ТО ТО — **САМ ПУШКИН**. Итак, ЛЕНЬ ПУШКИНА и САМ ПУШКИН — это одно лицо. Под ягодицами слева начертано ОН, справа — Я, то есть **ОН** — это **Я**, так что данное утверждение подтверждается еще раз.

У большой головы под подбородком написано Я, то есть это пушкинский автопортрет, хотя и мало похожий. Обычно нос у Пушкина смотрит вниз и острый; тут он очень крупный и картошкой. Зато перед носом из ноздрей как бы вылетает нечто; в позитивном изображении читается ТО, ЧТО, а в негативном — ПЛОХО; верхняя губа и навес носа образуют знак ТО, крыло носа и морщинка — знак ЛЕ, рот и верхняя губа — буквы НЬ. Вместе это образует предложение **ТО, ЧТО ПЛОХО — ТО ЛЕНЬ**. Под подбородком негативно начертано **Я**, а на лацкане так же негативно можно усмотреть надпись **Я И МОЯ ЛЕНЬ**.

Далее следует большой комплекс надписей в волосах головы. Чтобы прочитать негативные надписи, соответствующий фрагмент я помещаю на рисунке справа. Сначала можно прочитать в верхней строке текст **И СНЯТСЯ СНЫ НА ОХОТНОМ РЯДУ**, затем, в овале, соответствующем уху, **Я НЕ ВЕРОВАЛ**, далее слева внизу в позитиве в виде столбца **ТО КАК**, и опять в негативе **ПАМЯТЬ МОЯ ДА НЕ УМНА**. Бакенбарды имеют чтение **МОЯ**, линия волос на голове чуть выше бакенбрд — **МОЯ УТЕХА**, негативные знаки вокруг уха — **ХРУПКАЯ**. Под левым коленом Самсона имеется лигатура с чтением **ПУШКИН**, (буква Ш перевернута на 180°), негативное изображение под левой ногой, на воротнике у автопортрета **ДАВНИЙ ЯРКЪ** в верхней строке и **РУНОВЫЙ** — в нижней. Под воротником, переходя на плечо, и так же негативно написаны слова **МАРАКА Я**.

Теперь можно синтезировать весь текст как *САМСОН — ОН ЖЕ МОЯ ЛЕНЬ. НО ТО САМ ПУШКИН. ОН — Я. ТО, ЧТО ПЛОХО — ТО ЛЕНЬ. Я, Я И МОЯ ЛЕНЬ. И СНЯТСЯ СНЫ НА ОХОТНОМ РЯДУ, Я НЕ ВЕРОВАЛ (В)ТО, КАК ПАМЯТЬ МОЯ ДА НЕ УМНА, МОЯ УТЕХА ХРУПКАЯ. ПУШКИН ДАВ-*

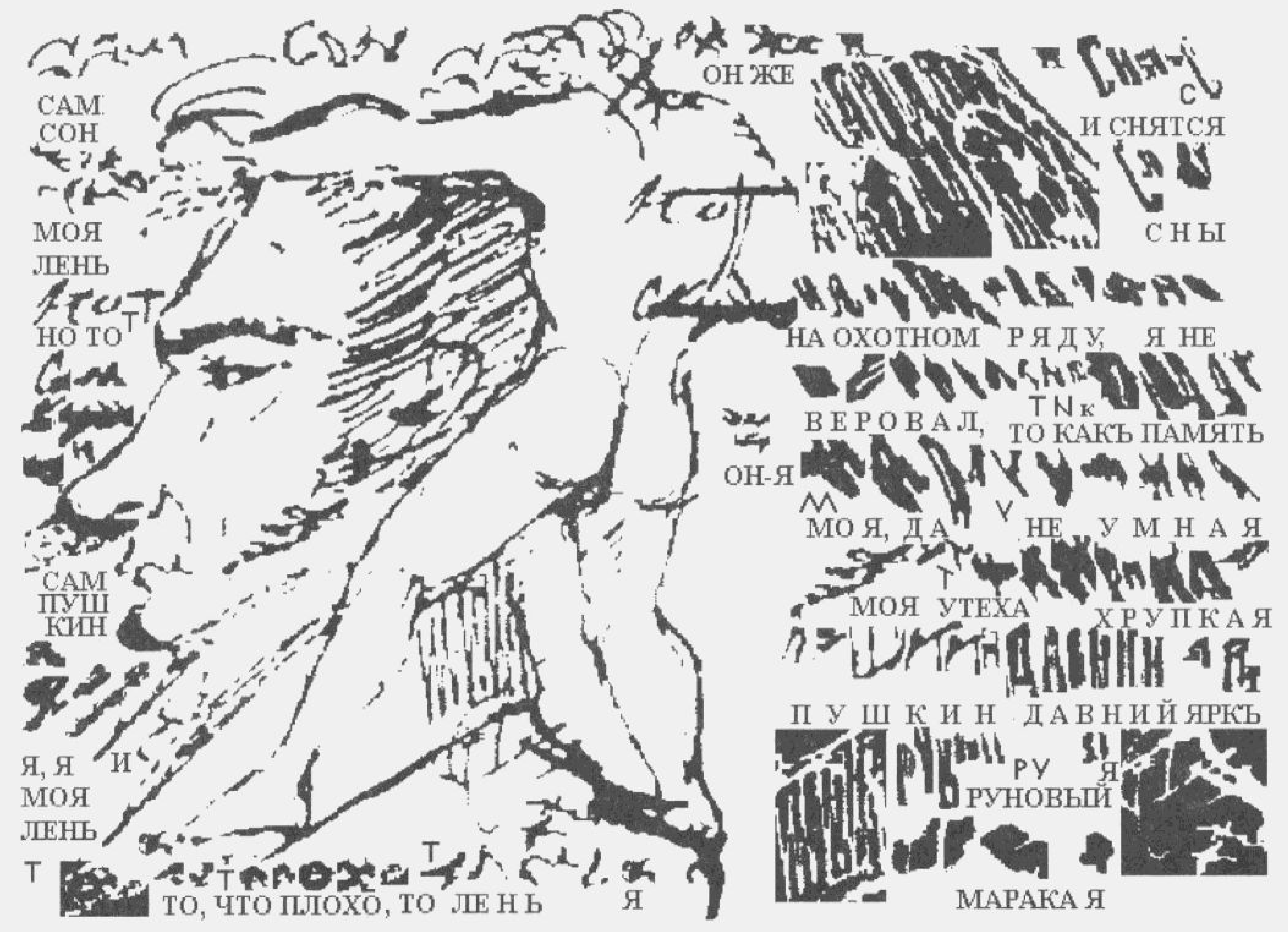


Рис. 150. Самсон и мое чтение надписей

НИЙ — ЯРКО ПИШУШИЙ. МАРАКА Я. Итого — 46 слов. Суть надписей — самообвинение Пушкина в ленивости. При этом он считает, что настолько бездельничает, проживая на Охотном ряду, что ему даже снятся сны. Но причина этой лени в том, что он не может вспомнить каких-то важных подробностей, и сетует на неумность памяти, которая отказала именно тогда, когда потребовалась. Поэтому память в качестве утехи очень ненадежна, она весьма хрупка. Раньше, когда Пушкин был помоложе, он писал ярко, поскольку мог вспомнить яркие впечатления; теперь же он называет себя МАРАКОЙ. Ясна и изобразительная аллегория: Самсон, то есть его лень, стремится раздвинуть голову, чтобы в ней нашлось больше места для памяти. Но это воистину подвиг Геракла.

Меркурий

С этим рисунком, напротив, связан большой текст пушкиноведа, хотя, как мы увидим ниже, текст на самом рисунке предельно короткий. С.А. Фомичев так описывает суть рисунка: *На листе 2 тетради ПД 835 среди других рисунков мы находим изображение статуи летящего Меркурия работы Дж. Болоньи (1563–1564). Обычно этот рисунок связывали с помещенным на этой же странице окончанием письма к А.И. Казначееву с просьбой об отставке или же со следующей ниже строфой XXIX третьей главы «Евгения Онегина», где автор рассуждает о письме Татьяны. Это казалось несомненным, так как Меркурий был посланцем, «почтальоном» богов.*

В.Э. Вацуро обратил внимание на то, что эта статуэтка была известна Пушкину по антологическому стихотворению А.А. Дельвига «Надпись на статуе флорентийского Меркурия», напечатанному в 1820 году в «Невском зрителе»:

Перст указует на даль, на главе развилися крылья,
Дышит свободою грудь, с легкостью дивною он,
В землю ударя крылатой ногой, кидается в воздух...
Миг — и умчится! Таков полный восторга певец.
(ДЕЛ, с. 385)

Уподобляя Меркурия поэту, А.А. Дельвиг вполне корректен: среди многих обязанностей этого бога, весьма разнообразных (он был, между прочим, покровителем и купцов, и плутов), была и забота о ремеслах, а стало быть, о художниках. Но в пушкинское время артистическая ипостась Меркурия уже не ощущалась — он остался прежде всего божеством низких ремесел и торговли.

Вот эта двусмысленность, отмечает исследователь, стала зерном, из которого вызрел замысел одного из принципиальнейших стихотворений Пушкина, его поэтического кредо тех лет, «Разговора книгопродавца с поэтом» («не продается вдохновенье, /Но можно рукопись продать»). Пушкин, изображая Меркурия, вспомнил по случаю антологическую пьесу Дельвига.

И все это вместе высекает искру нового замысла: черновые наброски «Разговора...» мы находим на листе 2 об. той же тетради, а беловик его помечен там же (л. 17) датой «26 сентября», перенесенной, вероятно, по обыкновению, из черновика.

Так графика Пушкина помогает уловить самое раннее зарождение его замыслов, давая, по сути дела, уникальную возможность проникнуть в тайное тайных «творческой лаборатории» поэта (ДЕН, с. 105–106).

Как я уже отмечал, обращение к рисунку проясняет мало в силу малочисленности надписей. Правда, при контрастном репродуцировании вверху рисунка видны точки, которые дают очень неясное изображение (вероятно, оно было очень слабо нанесено карандашом). Я, конечно, могу ошибиться, но, на мой взгляд, там написано **1827, НОЯБРЯ 29** (рис. 151). На первый взгляд, дата ничего не дает. Однако, если попробовать с ее помощью проверить гипотезу В.Э. Вацуро, то получится, что «Разговор...» написан 26 сентября, а рисунок Меркурия сделан 29 ноября, так что рисунок никоим образом не мог натолкнуть Пушкина на замысел данного стихотворения и тем самым глубокомысленный и поставленный в конце всей половины книги, написанной С.А. Фомичевым, как заключительный аккорд вывод о том, что «*графика Пушкина помогает уловить самое раннее зарождение его замыслов, давая, по сути дела, уникальную возможность проникнуть в тайное тайных «творческой лаборатории поэта*» повисает в воздухе. Далее, низ плаща слева я читаю как А. ПУ, а его верх как ШКИН, что



Рис. 151. Меркурий и мое чтение надписей

дает обычную подпись поэта, **А. ПУШКИН**. Наконец, отдельные буквы начертаны на жезле (М), между жезлом и рукой (Е), у локтя (Р), у верха плеча (перевернутая буква К), на челке головы (У): имеется и негативное изображение знаков РИ и И там же — это образует слово **МЕРКУРИЙ**. Так что весь текст — содержит всего два слова. Пожалуй, это наиболее краткий текст из всех перерисовок.

Закревская

Здесь мы видим портрет некой дамы. С.В. Денисенко отмечает: *На одном из листов тетради ПД 838 (л. 44 об.) Пушкин набрасывает портрет женщины в полный рост. Как было установлено, это набросок по памяти живописного портрета А.Ф. Закревской работы Доу. Т.Г. Цявловская писала, что «портрет сделан в зеркальном по отношению к литографии отражении». Литография же была сделана с портрета. Исследовательница пришла к выводу, что портрет был написан не позднее 1825 года, когда Пушкин был в ссылке, и отвела свою первоначальную*



Рис. 152. Портрет Закревской на рисунке Пушкина и мое чтение надписей

гипотезу о том, что Пушкин видел позирующую Закревскую. Судя по всему, отмечала Цявловская, *Пушкин видел портрет в доме у Закревской в 1828 году* (ЦЯВ, с. 204–205) (ДЕН, с. 145). Впрочем, если существовали гравюры с портрета Доу, не исключено, что Пушкин мог познакомиться с гравюрой, которая была доступнее.

Во всяком случае, если Пушкин пометил на своем рисунке свой объект (а обычно он поступал именно так), мы можем проверить, действительно ли изображена Закревская.

Обратившись к рисунку Пушкина (ДЕН, с. 147), мы видим на ней несколько надписей (рис. 152). Прежде всего можно прочитать буквы на декольте, которые складываются в слово **АННА**. Затем читаются складки платья на паху и ниже, которые непрерывно переходят друг в друга З, А (справа), К, Р, Е, пони-

же В; а также складки у колена, С, К, А. Буква Я написана справа под левой грудью. Все буквы образуют фамилию, **ЗАКРЕВСКАЯ**. Итак, Т.Г. Цявловская не ошиблась, перед нами действительно изображение Анны Закревской.

Еще раз слово **ЗАКРЕВСКАЯ,** но более крупными буквами, написано внизу подола платья и правее, где видны две зачеркнутые строки. Так что одна надпись подтверждает другую. Кроме того, в самом низу риснка стоит 4-значное число, то ли 1350, то ли 1830. В последнем случае это могло быть датой рисунка. А больше никаких иных надписей я не обнаружил.

Вообще-то Закревскую звали не Анной, а Аграфеной Федоровной; В. Вересаев о ней пишет следующее: *Рожденная графиня Толстая, дочь известного собирателя рукописей графа Ф.А. Толстого, двоюродная сестра «Американца» Ф.И. Толстого, в своем роде не менее яркая и оригинальная, чем он. Высокая, смуглая красавица с огненными глазами. В 1818 году, девятнадцати лет, вышла замуж за тридцатипятилетнего Арсения Андреевича Закревского, тогда дежурного генерала главного штаба. Мы не знаем, что побудило молодую и богатую красавицу выйти за пожилого служаку, малообразованного, не умевшего даже говорить по-французски, не блиставшего ни красотою, ни умом, ни богатством, ни знатностью. Но уже через три-четыре года имя Закревской было на язычках всех «баб обоего пола»: писали об ее «диспозиции к кокетству», жалели Закревского, которому она готовит много горьких дней... В Гельгсинфорсе и по красоте, и по положению, и по эксцентрическому своему характеру Закревская заняла первенствующее положение и победным путем шла по мужским сердцам... В жизни Закревская часто проявляла какую-то «судорожную веселость» и держалась, как озорной мальчишка сорви-голова... Мы не знаем, когда Пушкин познакомился с Закревской...* (ДЕН, с. 146–149).

Литография Закревской

Поскольку в работе двух пушкиноведов приводится литография Закревской, было бы досадно упустить шанс и не попытаться исследовать то, что имело определенный тираж публикации. Итак, перед нами литография Е.И. Гейтмана с оригинала Дж. Доу (ДЕН, с. 147). Подозреваю, что на портрете Дж. Доу, висевшем в доме Закревской, никаких тайных надписей не было, однако они появились на литографском камне в процессе гравировки. Поэтому автором рассматриваемого ниже текста я считаю Е.И. Гейтмана, хотя возможно, что он был только заключительным звеном в цепи авторов тайного текста.

Для чтения литографию необходимо разбить на несколько фрагментов, поскольку надписей на каждом весьма много. Я предпочел избрать три фрагмента; как выяснилось, на верхнем изображении весьма много знаков содержит фон, что незаметно при простом рассмотрении без увеличения. Поэтому я выделил верхнюю часть, хотя на платье или на предметах тут знаков нет, и если бы не фон, эту часть выделять не следовало бы.



Рис. 153. Литография Е.И. Гейтмана с оригинала Дж. Доу

Здесь (рис. 154) я начинаю читать, как обычно, наиболее крупные знаки; такие как раз содержатся в левом верхнем углу гравюры, образуя слово **САТАНА**. Видимо, это и есть заголовок последующего тайного текста. Правда, данное слово мало вяжется с очень неплохим, в полный рост, и не лишенным обаяния портретом Закревской. Однако не следует забывать, что портрет писал один художник, а именно Д. Доу, и вложил в него свои отношения к данной женщине, а литографию по нему делал другой художник, гравер Е.И. Гейтман, который мог испытывать к портретируемой прямо противоположные чувства. Чуть правее и выше, слева от головы Закревской, фон содержит изображение двух лиц, которые я перенес отдельно в правый верхний угол рисунка: слева изображено очерченное жирными линиями улыбающееся лицо женщины, справа — очень слабо прорисовано лицо старика, смотрящего в другую сторону; его усы и борода — седые. Тем самым подчеркивается связь Закревской с каким-то стариком; полагаю, что на живописном портрете ничего этого нет.

Подбородок женщины на этом втором, тайном портрете опирается на буквы, складывающиеся в слова **РЯЖЕНАЯ АМИКА**, и чуть выше справа — **ЗАКРЕВСКАЯ**. Слово АМИКА означает *ПОДРУГА* (по-итальянски); тем самым автор надписи утверждает, что Закревская — подруга старика. Справа, над левым плечом женщины, по диагонали снизу вверх начертано **ГРОЗА МОРАЛИ**. Над этим же плечом на самой верхней строке фона можно прочитать слова



Рис. 154. Мое чтение надписей на верхнем фрагменте литографии

МНИМАЯ АРТИСТКА ДОМА. Таким образом, автор литографии полагает, что Закревская никакая не актриса, а просто содержанка старика.

От левого же плеча диагонально поднимается складка драпировки. Если взглядом подняться до самого верха, то можно увидеть большую букву С. С нее мы начнем читать текст по диагонали слева направо. Крупные буквы образуют слово **СПИТ**, более мелкие — **С МАРТА ДОМА КЪК АМУР КНЯЗЯ**, далее негативно **ГОСТЯ** и смешанно, но очень неразборчиво **СЬКЪМОРОВСЬКЪГО**, то есть СКОМОРОВСКОГО. Здесь возможно разночтение, поэтому следует уточнить: то ли гость у Скоморовского, то ли сам князь Скоморовский является чьим-то гостем, то ли речь идет о Закревской-гостье. По контексту, раз речь идет о Закревской, то логичнее видеть слово ГОСТЬЯ. И действительно, под негативным знаком ТИ/ТЯ угадывается буква А, что образует написание ГОСТИА, то есть ГОСТЬЯ. Итак, Закревская является любовницей (АМУР), то есть *ГОСТЬЕЙ КНЯЗЯ СКОМОРОВСКОГО*. Очевидно, лицо этого князя и изображено как лицо старика.

Под словом САТАНА можно прочитать слева на строке на уровне прически портретируемой слова **ЛОВКАЯ ТО ЛОЖЬ**, а чуть выше — **МИРАЖ**. Чуть левее тайного лица, но на том же уровне, тянется длинная строка, читаемая в негативе как слова **НЕЗДОРОВЫЙ ЛИКЪ**. Больше надписей верхнего фрагмента у меня на полоске под рисунком не уместилось, и я перенес их на следующий фрагмент.



Рис. 155. Мое чтение надписей на среднем фрагменте литографии

На среднем фрагменте (рис. 155) я дочитываю то, что осталось от верхнего. А там, обратив цвета, можно прочитать в качестве негатива верхнюю строку справа (ориентиром тут служат крупные буквы Я и Д): слова **МЕРТВЯЩИЙ ДУХ, ЯД**. Затем тоже негативная надпись чуть выше кисти правой руки Закревской: **РУНА ДЬЯВОЛА НОВАЯ**. Очень высоко над левым плечом Закревской можно прочитать еще одну негативную надпись: **ПЬЯНАЯ И С ЛИКЪ ОКАЯННАЯ**. В левом углу рисунка на уровне лба Закревской имеется какая-то надпись, но я могу прочитать только слово **ЯД**, а это уже повтор. Видимо, мелким шрифтом нанесено много уже прочитанных надписей, так что, на мой взгляд, чтение еще более мелких выражений только усложнит картину, добавив вариации на уже прозвучавшие мотивы.

Далее можно прочитать то, что начертано именно на этом фрагменте. Прежде всего речь идет о читаемых складках платья. Вначале можно прочитать буквы, нанесенные на вырез платья и бюст. Там начертано слово **ЗАКРЕВСКАЯ**. Вероятно, художник поместил фамилию в такое пикантное место сознательно: он опять проводил свою мысль о дьявольской природе этой женщины. Другие складки образованы частью шлейфа под правой рукой. Они явно вычерчивают в негативном воспроизводстве слова **МАГИНЯ ЗАКРЕВСКАЯ**. Меня тут смущает то, что такие крупные складки, конечно же, должны быть и на оригинальном портрете, и тем самым приходится признать, что по крайней мере часть надписей нанес уже сам Дж. Доу. Справа на рисунке, за левой рукой Закревской, на балюстраде также лежит ткань, складки которой образуют



Рис. 156. Мое чтение надписей на нижнем фрагменте литографии

в негативе слово **ПАМЯТЬ**, а верхняя часть балюстрады, тоже в негативе, может быть прочитана как слова **О ЖИЗНИ**. Некий аналог карниза чуть ниже в негативе создает текст **О КНЯЗЕХ, КАЗЕМАТАХ И КАМЕРАХ**. Из этого следует, что портретируемая несколько раз сидела в казематах и камерах. Наконец, блестки прически можно прочитать в негативе как **С СУКИНЫМЪ ЛИКЪМЪ, МЕРТВАЯ**. Тем самым художник не просто отмечает печать блудливости на лице портретируемой, но находит саму эту блудливость не живой, а мертвой, наигранной.

Часть надписей у меня все же не вошла (рис. 156). Прежде всего, это надписи верха балясины. Тут я читаю слово **РОМ**, а чуть ниже и левее — слово **НАТОЩАК**. Далее я перехожу к чтению надписей на данном фрагменте. Прежде всего в негативе читаются блики правее завитушки балюстрады (слева от правого колена женщины). Тут можно выявить текст (некоторые знаки пришлось развернуть как следует): **СКОВОРОДА, ЗАНАВЕСКА НА ПОСТЕЛИ**. Оказывается, Закревская еще и грязнуля! Складки на ногах, весьма светлые, начинаю читать сверху вниз от большой буквы А. Здесь вплоть до туфли читается текст **А ЗА КРЕСЛОМ-ТО — ПОРНОГРАФИЯ. ЗРЯ**. Над другой туфлей в позитиве читается слово **МНОГОЕ**, а в негативе — слово **ТРЕЗВЫЙ**. Сама туфля может быть прочитана как слово **ЛУЧЬШЕ** (знак ШЕ оказывается внутри знака ЛУ). Верх тени от правой ноги образует слова **АХ ВЫ**, а кромка пола под загибом балюстрады (ближайшая к нам) образует слово **ТАЛАНТЫ**.

При таком обилии знаков, особенно фона, где очень много дублирующих надписей, тем не менее, существует большая вероятность того, что я что-то упустил и не прочитал.

Теперь синтезируем прочитанное. Получается текст: *САТАНА. РЯЖЕНАЯ АМИКА ЗАКРЕВСКАЯ. ГРОЗА МОРАЛИ, МНИМАЯ АРТИСТКА ДОМА. ЛОВКАЯ ТО ЛОЖЬ, МИРАЖ! СПИТ С МАРТА ДОМА КАК АМУР, ГОСТЬЯ КНЯЗЯ СКОМОРОВСКОГО. НЕЗДОРОВЫЙ ЛИК — МЕРТВЯЩИЙ ДУХ, ЯД. РУНА ДЬЯВОЛА НОВАЯ. ПЬЯНАЯ И С ЛИКА ОКАЯННАЯ. ЯД. МАГИНЯ ЗАКРЕВСКАЯ. ПАМЯТЬ О ЖИЗНИ — О КНЯЗЬЯХ, КАЗЕМАТАХ И КАМЕРАХ. С СУЧЬИМ ЛИКОМ, МЕРТВАЯ. РОМ НАТОЩАК. СКОВОРОДА, ЗАНАВЕСКА НА ПОСТЕЛИ. ЗА КРЕСЛОМ-ТО — ПОРНОГРАФИЯ. ЗРЯ МНОГОЕ. ТРЕЗВЫЙ ЛУЧШЕ. АХ ВЫ, ТАЛАНТЫ*! Всего — 67 слов. Это, конечно, много для одного портрета. Кстати, все характеристики сплошь отрицательные. Вроде бы ничего светлого нет и в помине. Такой разнос можно было бы учинить лишь в том случае, если светская молва рисовала эту даму, напротив, только в положительном ключе, как талантливую артистку. Автор текста тем самым идет против общественного мнения, сообщая массу таких подробностей, которые характеризуют даму в весьма невыгодом свете. Вообще говоря, такого рода сплетни распространяет так называемая «желтая пресса»; пока она в дворянском обществе России не оформилась, ее роль, видимо, исполняли гравюры.

Словом, возникает впечатление, что Пушкин гравюры не видел (вряд ли он стал бы иметь дело с такого рода грязным текстом), а портрет, где на складках было начертано МАГИНЯ ЗАКРЕВСКАЯ вряд ли бы его испугал. Ведь называются же в наши дни одни из лучших французских духов ЯД (POISON). Равно как и слова ПАМЯТЬ О ЖИЗНИ — продолжения не было, а данные слова нейтральны. Поэтому следует отбросить собственное предположение и согласиться с Цявловской в том, что Пушкин по памяти перерисовал портрет, а не гравюру.

Лежащая женщина

Об источнике этой перерисовки однозначного мнения нет. С.В. Денисенко указывает, что источник выявлен Б.В. Томашевским (ТОМ, с. 16–18). Это якобы виньетка первого тома «Les Mauvais garçons» (Paris, 1830), выполненная Тони Жоанно. Впрочем, по мнению последнего, Пушкин мог видеть даже не саму книгу, а лишь номер «Revue de Paris» от 2 мая 1830 года, где была помещена заметка о книге и данная виньетка. С другой стороны, по мнению С.В. Денисенко, *раскинувшаяся на ложе женщина — распространенная композиция. Американская исследовательница В. Биттнер в устной беседе с автором этих строк сопоставила данный рисунок с известной картиной Анри Фуселя (1741–1825) «Кошмар»* (ДЕН, с. 158).

Посмотрим, что имел в виду Пушкин, изобразив данный сюжет (ДЕН, с. 159). Прежде всего, бросается в глаза штриховка алькова (рис. 157), где, повернув на 90° влево и перейдя к негативу, можно прочитать наверху **РОМАН**, ниже **СТЕРНА**, а еще ниже, с известной долей воображения, **ТРИСТРАМ**. Та-

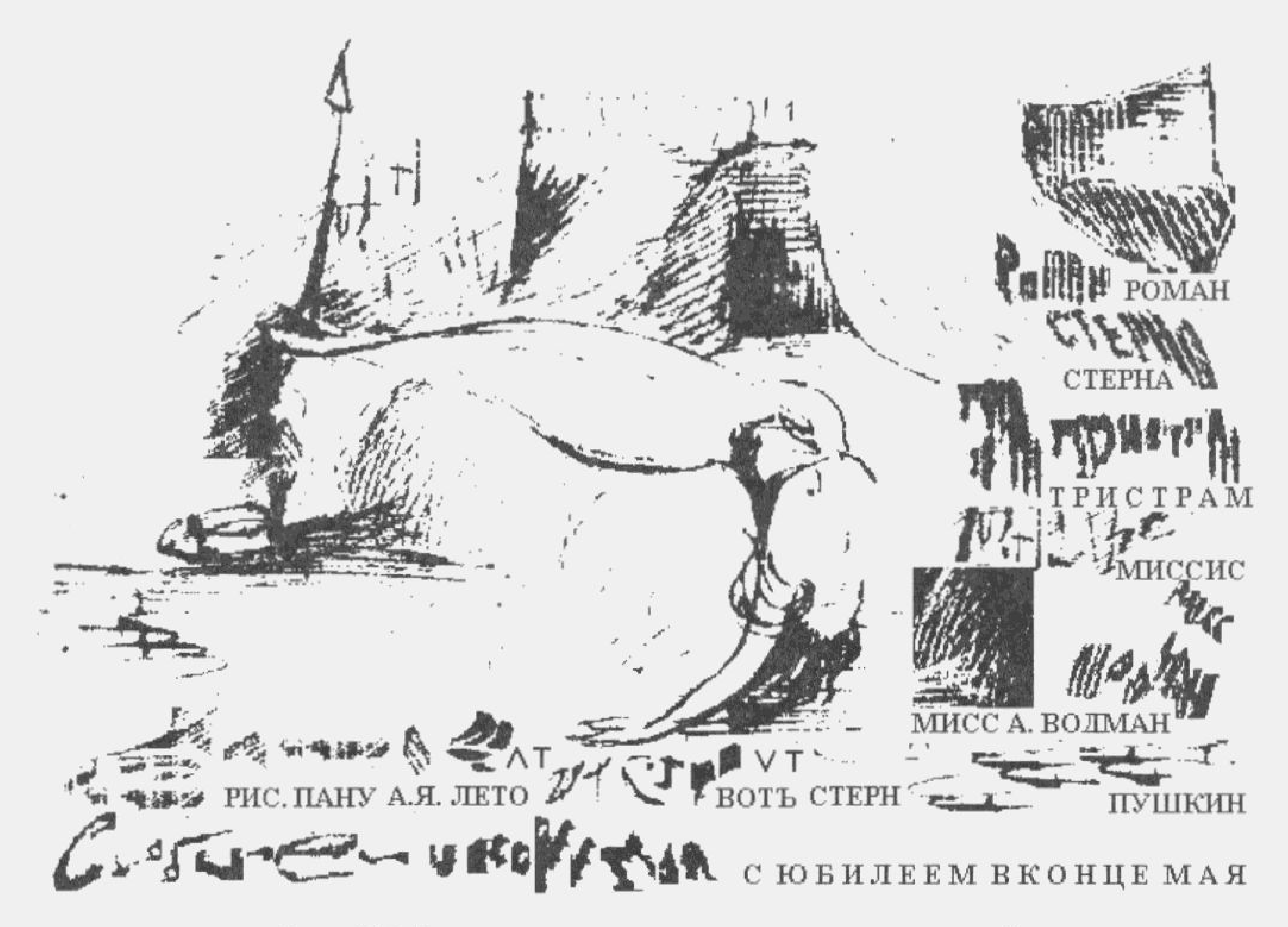


Рис. 157. Лежащая женщина и мое чтение надписей

ким образом, речь идет об иллюстрации романа английского писателя Лоуренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, эсквайра». Так что речь идет не о французском романе. Однако допустимо и мнение Томашевского, скорректированное, однако, так, что иллюстрация, увиденная в одном французском журнале, могла послужить поводом для рисунка в качестве иллюстрации для книги английского писателя.

Читаем дальше. Знаки на драпировке слева, соединившись, образуют слово **МИССИС**, хотя и не очень отчетливо. Больше информации дает штриховка свисающей простыни, рассмотренная в обращенном цвете — тут читается **МИСС А. ВОДМАН**. Возможно, что написано и МИССИС, однако окончание слова неразборчиво, тонет в тени. В романе Стерна действительно имеется такой персонаж, миссис Водмен, вдова, мечтающая о новом замужестве. На талии у миссис Водмен начертан ряд знаков, которые можно прочитать как **ВОТ СТЕРН**. Слева под кроватью, где лежит нечто вроде кошки, можно прочитать при малом контрасте **С ЮБИЛЕЕМ В КОНЦЕ МАЯ**, при большом, обращая цвет, — **ПАНУ**; правее на простыне — **А.В**. На рукаве мисс Водмен при переходе к негативу и с разворотом на 90° влево читается слово **ЛЕТО**. Возможно, что это фамилия пана, но возможно, что Пушкин с рисунком к юбилею не успел, завершив рисунок только летом.. Таким образом, рисунок был сделан качестве подарка пану А.В. в конце мая по случаю юбилея. Однако рисунок по каким-то причинам вручен не был, иначе он не остался бы у

Пушкина. И, видимо, юбиляр попросил поэта нарисовать кого-то из персонажей Стерна; вот тут поэту и пришла в голову мысль изобразить миссис Водмен в той позе, которую он видел во французском журнале. Как всегда, рисунок подписан; я воспроизвожу слово **ПУШКИН**, начертанное на полу слева; однако эта же подпись есть и на висящих складках протыни, и на пространстве между подолом платья и полом, и даже в прядях волос женщины. Возникает впечатление, что Пушкин подписывал всякий раз, когда вносил какую-то правку в рисунок, а правку вносил перед вручением. Однако, если юбилей по каким-то причинам откладывался, Пушкин имел возможность поработать над ним еще раз и еще раз расписаться.

Полный текст выглядит так: *РОМАН СТЕРНА ТРИСТРАМ. МИССИС А. ВОДМАН. С ЮБИЛЕЕМ. В КОНЦЕ МАЯ ПАНУ А.В. ВОТ СТЕРН. — ЛЕТО. ПУШКИН.* Итого 16 слов. Рисунок должен был служить памятным подарком пану А.В. на юбилей в мае, однако это не получилось.

Виньетка

Было бы интересно сравнить рисунок Пушкина с виньеткой Тони Жоанно, чтобы посмотреть не только характер изображенных там персонажей, но и прочитать некоторые имеющиеся там надписи, с одной стороны, чтобы убедиться, что они там есть, включая и руницу, а с другой стороны, дабы понять, что Пушкин эти надписи не копировал. Разумеется, читать следует далеко не все, ибо в данном случае заведомо ясно, что о копировании или хотя бы пародировании сюжета тайнописи речь тут не идет. Любопытно просто посмотреть, какие тут действуют персонажи помимо лежащей на спине женщины с запрокинутой головой.

Итак, на виньетке рис. 158 (ДЕН, с. 159) помимо лежащей женщины на полу распростерт юноша, которого пытается убить пожилой мужчина. Мужчина на втором плане разглядывает женский портрет, который держит в руках, и в глубине спальни видна уходящая служанка. Надписей видно много, я прочту наиболее заметные.

Верхняя занавеска алькова содержит вроде бы складки, а вроде бы наехавшие друг на друга вытянутые по вертикали буквы. Если обращать внимание как на позитивное, так и на негативное изображения букв (его я вынес на правое поле рисунка), то можно прочитать надпись **НОРМАЛЬНАЯ**, а чуть ниже — комбинацию знаков руницы с буквами кириллицы, обозначающую слово **КРОВАТЬ**. Далее знаки несут лицо, шея и грудь лежащей женщины, но для того, чтобы их правильно понять, изображение женщины надо развернуть головой вверх, как я это делаю на полях. Тогда правый глаз образует букву М, губы — А, левый глаз — Р (тут, что называется, буква видна невооруженным глазом), складки ткани на левом плече — буквы И и Я, а все вместе дает имя, **МАРИЯ**. Складки правого плеча дают слоговой знак РО, а под ним — СА, что образует второе имя, **РОСА**. Наконец, полуовал шеи и других выступающих мест на груди предлагает знаки для фамилии, которую я читаю как **БОГОЛЮБОВА** . Таким образом, возлежит *МАРИЯ-РОСА БОГОЛЮБОВА.*

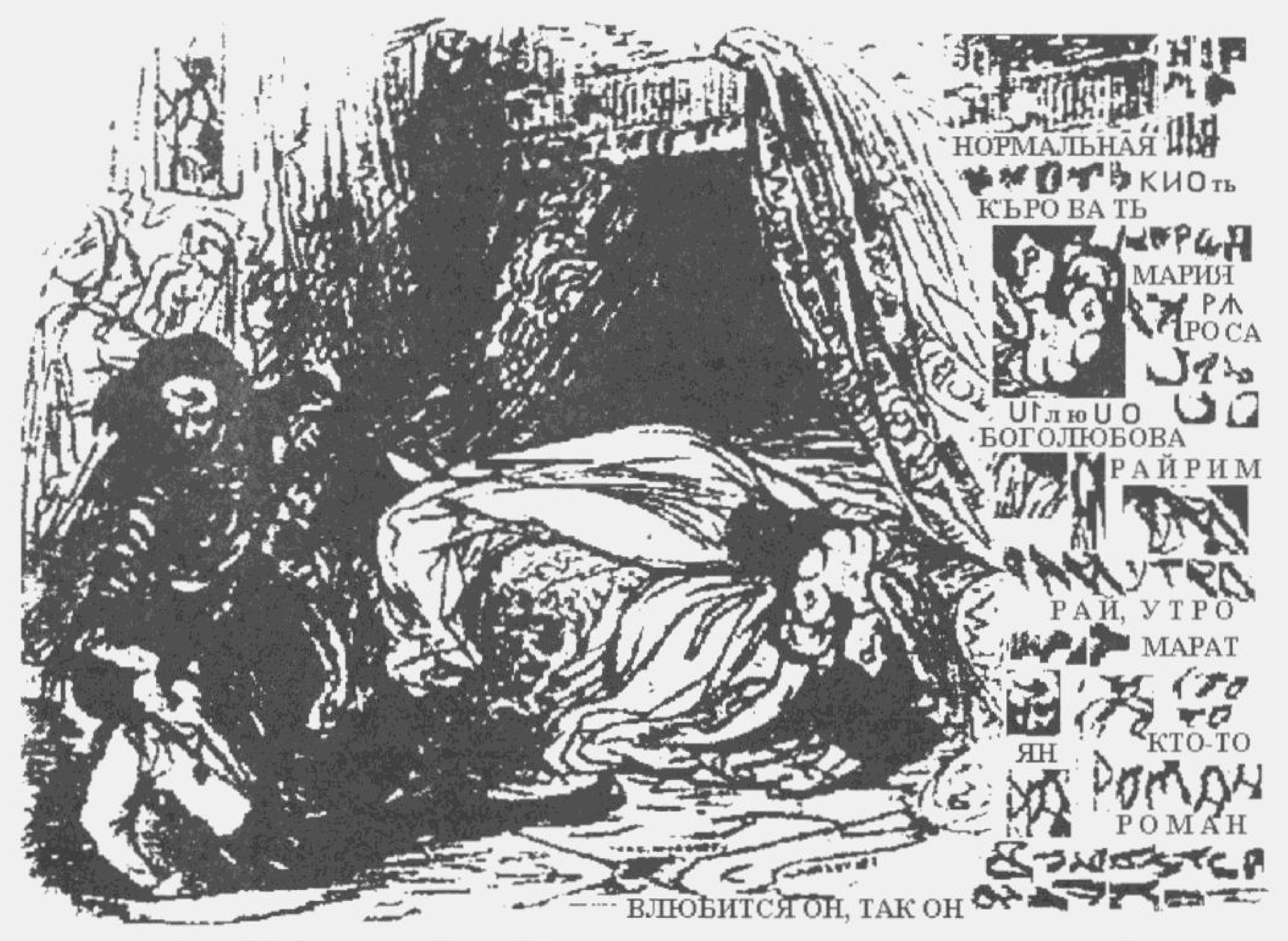


Рис. 158. Виньетка Тони Жоанно и мое чтение некоторых надписей

Прямо под черным лифом складки образуют слово **РАЙ**. Если же читать надпись на самом низу подола платья чуть выше ступни (и развернув изображение на 180°), то получается слово **РИМ**. Складки на груди у юноши можно прочитать как **РАЙ, УТРО**. Тем самым можно понять, что рай сделали друг другу под утро юноша и лежащая женщина. Но для понимания имени юноши необходимо прочитать светлые штрихи под его правой рукой от кисти до плеча снизу вверх — получается имя **МАРАТ**. Лоб и левая скула пожилого человека образуют буквы его имени — **ЯН**. А плечи и затылок другого мужчины несут знаки, читаемые как **КТО-ТО**. Картина на стене содержит буквы слова **РОМАН**. А под опущенной левой рукой лежащей женщины можно прочитать слова **ВЛЮБИТСЯ ОН, ТАК ОН**.

Таким образом, действительно на виньетке французского художника множество русских надписей; я прочитал лишь слова *НОРМАЛЬНАЯ КРОВАТЬ. МАРИЯ-РОСА БОГОЛЮБОВА. РАЙ.. РИМ. РАЙ. УТРО. МАРАТ. ЯН. КТО-ТО. РОМАН. ВЛЮБИТСЯ ОН, ТАК ОН* — всего 17 слов примерно из полусотни. Ясно, что действие тут разворачивается между Яном и Маратом, тогда как Мария-Роса оказывается лишь объектом любви Марата. Однако без Яна и Марата сюжет может быть совершенно иным, поскольку исчезают основные персонажи, что мы и видели на рисунке Пушкина. У него нет ни РАЯ, ни УТРА, ни РИМА, ни Марии-Росы, а есть только миссис Водмен.



Рис. 159. Сидячий мужчина и мое чтение надписей

Два персонажа из «Сезара»

Б.В. Томашевский обнаружил еще две перерисовки Пушкина из книги Александра Гиро «Цезарь» или «Сезар» (в театре России принято последнее написание, например «Дон Сезар да Базан»), художник Анри Монье (ПД 268, л. 2–2 об.) (ДЕН, с. 161). На одном рисунке изображен сидящий мужчина в широкополой шляпе, на другом — коленопреклоненный лысый мужчина.

На первом рисунке Пушкина (рис. 159) брючина левой ноги и окончание бревна, на котором сидит персонаж, создают знаки слова **ПОЗЫ**, что, видимо, и было целью перерисовки Пушкина — посмотреть на разные позы людей на чужих иллюстрациях. Для чтения штриховки пиджака необходимо надпись повернуть на 90° влево и перейти к негативному изображению. Тогда можно прочитать слова (внизу) **ПУШКИН — Я**, а в центре, очень предположительно, **АРИЯ АТАМАНА**. Штриховка на груди (нечто вроде жабо) может быть прочитана как **КАПИТАН**. Нижняя пола пиджака, складка под ней на брюках, линия бедра и складки под коленом правой ноги читаются как слова **МЕЧТЫ И ПУТИ**. Кисть правой руки, ее большой палец, кисть левой руки, сгиб книги, края книги образуют знаки слов **ПО СУШЕ И ВЪ СТЕПИ**. Блики ботинка правой ноги можно прочитать как слово **ВЪСЬКЪРЕ**, то есть *ВСКОРЕ*. Других надписей я не вижу.

Итак, текст из 15 слов, *ПОЗЫ. АРИЯ АТАМАНА. КАПИТАН. МЕЧТЫ И ПУТИ ПО СУШЕ И ПО СТЕПИ ВСКОРЕ. ПУШКИН — Я*, передает сомнения поэта перед дальней дорогой; реальность оказалась гораздо суровее тех мечта-



Рис. 160. Коленопреклоненный мужчина и мое чтение надписей

ний, которые Пушкин имел по поводу предстоящих вскоре занятий любимыми делами. И хотя он едет вроде бы как начальник, капитан или атаман, это его не радует. Рисунок ему понравился, и он расписался, демонстрируя законченность произведения.

На следующем рисунке (рис. 160) чтение я начну с окон башни на заднем плане. С большим трудом, но все же читается надпись **ПЛАГИАТ**. Тем самым поэт давал себе знать на последующее время, что он не был автором рисунка. Нос, усы, подбородок образуют лигатуру с чтением **ТУПИК**. Тем самым предельно четко очерчена ситуация рисунка; видимо, это его заглавие. Под левой рукой складки рукава образуют слово **РОК**. Следовательно, в данном рисунке прослеживается и тема судьбы. На паху и левом бедре находятся самые крупные буквы рисунка, образуя слово **МАТ** (конечно же, в шахматном смысле), то есть тупиковую ситуацию, из которой нет выхода. Складки плаща правее левого бедра образуют другое слово безнадежности — **ТРУБА**. Надписи на воротнике — негативные, предположительно они образуют слово **ПИРАТ**. Еще одну надпись **МАТ** обрисовывают в негативном варианте кисти рук. А вот штрихи на правой голени при их повороте на 90° влево и обращении в цвете предлагают слово **ТРУП**. Бедро согнутой левой ноги имеет иную штриховку, хотя и требующую того же разворота, но читаемую позитивно как слово **ИЗЛИШНЕ**. С другой стороны бедра можно видеть слово **НЪВ**, то есть *НОВ*. Стало быть, труп слишком новый, человек убит данным персонажем только что. Два слова можно прочитать в штрихованной падающей тени от левого бедра; светлым начертано слово **ПЪЯН**, штриховкой — слово **ЗАИКА**.

Я полагаю, что эти слова характеризуют убитого: пират был не только заикой, но и пьяным, приставал к данному персонажу, и ответить на упреки в свой адрес вовремя не мог чисто физически, а потому был убит. Факт убийства, видимо, и есть тот тупик, тот мат и труба, из которых не видно выхода. Остается только молиться, что и делает персонаж. Этот рисунок Пушкину тоже понравился, так что Пушкин поставил свою подпись. Однако, поскольку стилем надписей данного рисунка были короткие слова и назывные предложения, Пушкин, желая этот стиль выдержать, просто пишет слово **Я** на самой правой части стены.

Соединяя слова, получим текст: *ТУПИК (ПЛАГИАТ). РОК. МАТ. ТРУБА. МАТ. ТРУП ИЗЛИШНЕ НОВ, ПЬЯН ПИРАТ И ЗАИКА. Я,* — итого 14 слов. Опять-таки, Пушкин готов примерить данную ситуацию на себя и с удовольствием пишет комментарий к позе и костюму персонажа.

А теперь есть смысл посмотреть на ситуацию прототипа, благо на рисунке Монье к книге Гиро надписей имеется большое количество.

Титульный лист «Сезара»

Рассмотрим теперь гравюру Анри Монье (ДЕН, с. 161). На ней видна несколько иная одежда сидящего юноши, совершенно иная шляпа, но главное — присутствует фон в виде башен и деревьев (рис. 161).

При большом увеличении тут видно несколько групп надписей; из каждой группы я намерен прочитать нечто наиболее существенное, вовсе не будучи уверенным в том, что я смогу выявить все надписи каждой группы. Да, собственно говоря, я и не ставлю перед собой такую задачу, желая лишь понять, насколько рисунок Пушкина повторяет начертанный тайным способом текст, а тем самым и сюжет прототипа.

Анализ начинаю с центрального дерева (рис. 162). Обратив его крону в цвете, то есть перейдя к негативу, я читаю слова **НОВАЯ ЖИЗНЬ МСТИСЛАВА**. Левая нижняя часть кроны образована тонкими высокими буквами, составляющими слово **ЗВОНАРЯ**. Возможно, это заголовок всего текста.

Под деревом находится башня, между крышей и окнами которой расположен карниз. Если его дать негативом, можно прочитать слово **POMORA**, изображенное латинскими буквами. Окна читаются как надпись **ЛЕТО**, а украшения под ним — как дата, **1795 год**. Слово ПОМОРА, как мне кажется, — это название местности, по имени занимавшего ее племени западных славян, ПОМОРОВ. В немецком произношении ПОМОРА или ПОМОРЬЕ превратилась в POMMERN, откуда, уже в новом качестве, вернулась в русский язык в качестве названия ПОМЕРАНИЯ. Таким образом, на гравюре изображено место и время какого-то действия, как это было в классицизме.

В изображении построек и деревьев за спиной юноши по диагонали снизу вверх начертано слово **СОКОЛОВ**, ниже, белым по черному, **ИВАН**, а еще ниже, так же негативно, слово **ДОМА**. Напротив, чуть выше и также по диагонали, позитивно, читается слово **В ПОМОРИИ**. Непосредственно



Рис. 161. Титульный лист «Сезара»

за спиной преимущественно в вертикальном направлении и с чередованием негативных и позитивных букв можно выявить текст **ГОВОРИТ ВОПРОСИТЕЛЬНО ВСЕ ВРЕМЯ**. Вероятно, это характеристика Ивана Соколова. Над этой надписью видны слова **ИНЫ ЛИКИ**, то есть *ИНЫЕ ПЕРСОНАЖИ*. В этих словах примечательно краткое прилагательное ИНЫ, которое употреблялось еще в XVIII веке, но уже было заменено на прилагательное в полной форме в XIX. Так что данная гравюра передает скорее русскую речь XVIII века.

Перейдя к коленопреклоненному персонажу, можно отметить, что на башне справа от него верхний проем с окнами в негативе читается как слово **ПОТОП**. На левом плече лысого мужчины в качестве тени находится лигатура из черных букв, читаемая **ТОНУ**. А за правым плечом на верхнем этаже здания буквы образуют слово **РЕМОНТ**. Остатки волос на его лысине могут быть прочитаны как слово **ВОТЪ**, тогда как в негативе на правом плече персонажа читается слово **ЛИКЪ** в негативе и **РАВВИНА** — в основном в позитиве. Сложенные кисти рук можно понять как слово **ПОМНЮ**. Так что лысый персонаж помнит лик раввина.



Рис. 162. Мое чтение верхнего фрагмента гравюры книги»Сезар»

На нижнем фрагменте (рис. 163) можно видеть книгу на коленях юноши; кстати, листы книги читаются как знаки в обращенном свете, что вместе с добавленными позитивными знаками справа образует текст **КНИГА ЛИРИКЪ ТОМ**, а ниже, и тоже позитивно, можно прочитать слова **ЖОРЖ**, а еще ниже, в районе ступней, негативно начертано слово **САНДА**. Таким образом, Иван держит на коленях *КНИГУ ЛИРИКИ, ТОМ ЖОРЖ САНД*. В наши дни имя писательницы не склоняется, однако поскольку поначалу ее книги выходили как книги автора-мужчины, то родительный падеж от САНД естественно писался САНДА. Но, вообще говоря, следовало бы писать и ЖОРЖА, а не ЖОРЖ. Кстати, в 1795 году никаких произведений этой писательницы не существовало, так что эта дата, видимо, относится к потопу.

Читаем дальше фрагмент светлых знаков слева от колен юноши. Там можно обнаружить надпись **МЕРТВАЯ СТРОКА**. А вот на коленопреклоненной фигуре слева от палки на правом рукаве читаются слова **РУНА. ГОНЦА СТРОКА**. Вдоль правой ноги от колена и до подола одежды на уровне стопы в колонку нанесены знаки, образующие слово **ЖИВОТВОРНАЯ**. Справа от палки на колене левой ноги можно прочитть слова **РУНА-КАРТИНА**. Подобное словосочетание нам уже встретилось на одном из рисунков Пушкина. Справа от этой ноги на подоле одежды можно видеть слова **СРИСОВАЛ** и **MONIER**, то есть *СРИСОВАЛ МОНЬЕ*. Еще правее, там, где тень образовывает черно-белые пятна, при обращении цвета возникают слова **MONIER НЪВАЯ**, а на левой голени — вновь **MONIER.** Руки и рука-



Рис. 163. Мое чтение нижнего фрагмента гравюры книги «Сезар»

ва этого персонажа читаются как **РУНА-КАРТИНА**, а в правом нижнем углу помещается обычная явная подпись художника — **HENRY MONIER**, то есть *АНРИ МОНЬЕ*.

Разумеется, я не могу ручаться за то, что выявил и прочитал все надписи данного рисунка, но то, что было прочитано, можно организовать в такой текст: *НОВАЯ ЖИЗНЬ МСТИСЛАВА ЗВОНАРЯ. РУНА-КАРТИНА. ИВАН СОКОЛОВ ДОМА В ПОМОРИИ. ГОВОРИТ ВОПРОСИТЕЛЬНО ВСЕ ВРЕМЯ. ИНЫЕ ЛИКИ — ПОМОРА, 1795 ГОД, ПОТОП, ТОНУ. ВОТ ЛИК РАВВИНА ПОМНЮ. РЕМОНТ. КНИГА. ЛИРИКА, ТОМ ЖОРЖ САНД — МЕРТВАЯ СТРОКА. РУНА, ГОНЦА СТРОКА — ЖИВОТВОРНАЯ. СРИСОВАЛ МОНЬЕ, HENRY MONIER*. Всего — 43 слова. Из них вырисовывается следующая история: проживавший в 1795 году в Померании звонарь Мстислав утонул во время потопа 1795 года. Последнее, что он помнил — это лицо раввина. Но он воскрес в начале 30-х годов и оказался с томиком Жорж Санд возле тех же построек, уже преживших и разрушение, и ремонт. Но теперь он уже юноша Иван Соколов, который почти ничего не помнит и всех расспрашивает. Однако томик лирики для него — мертвая строка, он хочет знать свое прошлое и встречает лысого мужчину, гонца тех времен; его письмена — строка животворная. Это уже — настоящий романтический сюжет с перевоплощением.

Любопытна здесь такая деталь, как слово СРИСОВАЛ. Получается, что Анри Монье не был не только автором сюжета, но даже автором изобразительной композиции, которую он, в свою очередь, позаимствовал еще у кого-то.

Очевидно, традиция срисовывать с образца была не только не предосудительна, но даже в какой-то степени поощрялась. Так что Пушкин в этом плане был отнюдь не оригинален.

Хочу обратить внимание и на близкий мне сюжет: рассказ «Новая жизнь Мстислава звонаря» обозначен в тексте как РУНА-КАРТИНА. Так что термин КАРТИНА-РУНА вовсе не выдумка Пушкина, этот термин бытовал не только в России, но и за ее рубежами. И, как видим, это действительно был и целый рассказ, и целая законченная картина.

Сравнивая два сюжета, Монье и Пушкина, мы видим, что некоторые элементы сходства тут есть: у Монье речь идет о перемещении в иное тело, у Пушкина — в иное пространство, предстоящая поездка; у Монье всему виной потоп, морская стихия, хотя звонарь Мстислав с морской службой, видимо, и не был связан — зато у Пушкина сидячий персонаж — капитан, коленопреклоненный — пират; Пушкин особо подчеркивает, что предстоит путешествие по суше, противопоставляя персонажу Монье, связанному с морем и Поморьем. Иными словами, в одном случае сухопутный звонарь, пропавший в водах потопа, с другой стороны морской капитан и пират на суше. В обоих сюжетах ситуация сложная, тупиковая. Но ведь Пшкин недаром пометил, что у него налицо плагиат. Вместе с тем, есть и отличия. У Монье загадочна прошлая судьба и необычное перевоплощение звонаря Мстислава в Ивана Соколова; у Пушкина — будущая судьба, бегство из-за убийства пьяного пирата, путешествие по степи.

Интересен и отточенный «телеграфный стиль» надписей Монье (которым в полной мере, как мы уже неоднократно видели, владел и Пушкин), и его безукоризненное владение русским языком первой трети XIX века. Для француза это высочайшее достижение (мы привыкли к обратному, к владению русскими дворянами блестящей французской речью). Это наводит на мысль, что, возможно, не автор романа (Монье) и даже не его гравер (тоже француз) могли быть тем правщиком, который внес данный текст в рисунок, хотя авторство текста на французском языке, несомненно, принадлежит Монье (поэтому в конце рассказа дана его фамилия во французском написании).

Два пажа

Отметив заслугу Б.В. Томашевского в обнаружении перерисовки Пушкиным двух предыдущих фигур из книги Александра Гиро, где помещен рисунок Анри Монье, С.В. Денисенко добавляет, что им, то есть Денисенко, обнаружено сходство еще одного рисунка (ПД 838, л. 99 об.) с двумя пажами (ДЕН, с. 162) с иллюстрациями избранных пьес Шекспира (DRA), выполненных художником Дж. Томпсоном (ДЕН, с. 159).

Обратившись к рисунку (рис. 164), я вначале увидел знакомую штриховку внутренней стороны плаща левого пажа и прочитал **ПУШКИН — Я**. Это, однако, просто подпись поэта под удачным изобразительным произведением, то есть конец текста, а не его начало. Далее я читаю плюмаж на головном уборе правого пажа как **ТО РУНА МОДЫ** и понимаю как *ЭТО*



Рис. 164. Два пажа и мое чтение надписей

(КАРТИНА)-РУНА МОДЫ. Иными словами, если предыдущие две фигуры были перерисованы Пушкиным из-за их поз, то данная — из-за фасона одежды определенной страны и эпохи. Слово **МОДА** дублируется на груди двух пажей в виде крупных двух негативных букв и одного знака руницы. А плюмаж на головном уборе левого пажа передает слово **ЕВНУХИ**, причем на туфлях можно прочитать слово **МАРКИЗА** (первая буква М, не очень четко улавливаемая расположением обуви, дублируется шпорой и контуром туфли). Весьма изобретательно нанесена штриховка на заднюю сторону плаща правого пажа — тут Пушкин чередует светлые и темные буквы, передавая Ж как перевернутую вверх ногами букву Ш и изображая И в зеркальном виде. Так начертано слово **ПАЖИ**. Наконец, лицо правого пажа, читаемое слева направо и сверху вниз, дает буквы слова **АНГЛИЯ**. Таковы выявленные мной слова.

Синтезировать текст можно так: *МОДА. ТО (КАРТИНА)-РУНА МОДЫ. ЕВНУХИ МАРКИЗА, ПАЖИ. АНГЛИЯ. ПУШКИН — Я*. Итого — 10 слов. Перерисовка была выполнена Пушкиным для изучения одежды Англии времен Шекспира.

Иллюстрация Томпсона

На иллюстрации Томпсона (ДЕН, с. 162) видны те же две фигуры, одежда которых прорисована тщательнее, чем на рисунке Пушкина.

По полям иллюстрации я предлагаю свои дешифровки (рис. 165). Наиболее крупная надпись, на мой взгляд, образована складками рубашки, выбивающимися из-под пояса; обратив ее в цвете, я читаю слово **ПАРНИ** (эти и другие надписи я даю с увеличением). Для чтения складок паха изображения этих морщинок следует повернуть влево на 90° у левого пажа и на 180° у правого (к тому же у правого необходимо перейти к негативу); тогда читаются слова **ЗЕМЛИ АНГЛИИ**. Хотелось бы обратить особое внимание на это выражение: изображены парни не Британской Империи, не Великобритании, не Английского государства, а земли Англии. Морщинки на колене левого пажа образуют слово **ВОИНЫ** на правом колене и **ТРАГИКА** на левом. Так что если Шекспир считал себя трагиком, то это были его воины.

Выбивающиеся из-под пояса складки рубашки правого пажа образуют слово **SHAKESPEAR**, то есть *ШЕКСПИР*, имя драматурга. На плюмаже левого пажа (его в обращении цвета я помещаю на правом поле) я читаю слово **KNIGHT**, что по-английски означает *РЫЦАРЬ* или *КАВАЛЕР*, а на плюмаже правого — оба эти слова вместе, то есть **SHAKESPEAR KNIGHT**, *ШЕКСПИРОВСКИЙ КАВАЛЕР*. Рука, плечо и «воротник», то есть часть плаща левого пажа, можно прочитать как слова **FRIEND AND ENEMY**, то есть *ДРУГ И ВРАГ*. Между светлыми латинскими буквами «воротника» разместились и русские буквы, образующие слова **ВОТ ПАРА**. Между «воротником» и плащом справа читается светлая буква Д, которая на плаще у левого плеча левого пажа переходит в буквы ВА, начертанные негативно, и образовывая слово **ДВА**, а нижняя часть «воротника» образует светлыми буквами слово **СОНЕТА**. На «воротнике» правого пажа можно прочитать после обращения в цвете слова **ВЪ НОВОМ ВИДЕ**. На груди у правого пажа можно прочитать слова **МОЯ ПAIR НОВЫХ ДРАМ ВЪ СТИХАХ**, то есть *МОЯ ПАРА НОВЫХ ДРАМ В СТИХАХ*. Что-то написано и на ступнях сапог пажей, но я смог разобрать лишь то, что начертано на сапогах правого пажа при обращении в цвете; а там при повороте на 90° вправо я читаю РИ на левом и СУНОК на правом, то есть слово **РИСУНОК**. Наконец, под сапогами следует подпись, которую я читаю в увеличенном виде как **ТУМАНОВА МИШКИ**. Возможно, что основную часть иллюстраций, или заготовку к каждой иллюстрации действительно делал Дж. Томпсон, а тайные надписи вписывал Туманов; впрочем, возможно, что Дж. Томпсон и Мишка Туманов — одно лицо. Правда, смущает то, что Михаил пишет МОЯ ПАРА НОВЫХ ДРАМ, как если бы он и был Шекспиром. Не вполне ясны и «шекспировские кавалеры Друг и Враг» в качестве «парней земли Англии», но не англичан, не ENGLISH FELLOWS. Опять-таки, один из них может быть и англичанином, но читателю неясно, кто же он в таком случае, FRIEND or ENEMY? И если в 30-е годы XIX века связь между Францией и Россией была достаточно интенсивной, и хотя и с трудом, но все же допустимо влияние русской тайнопи-

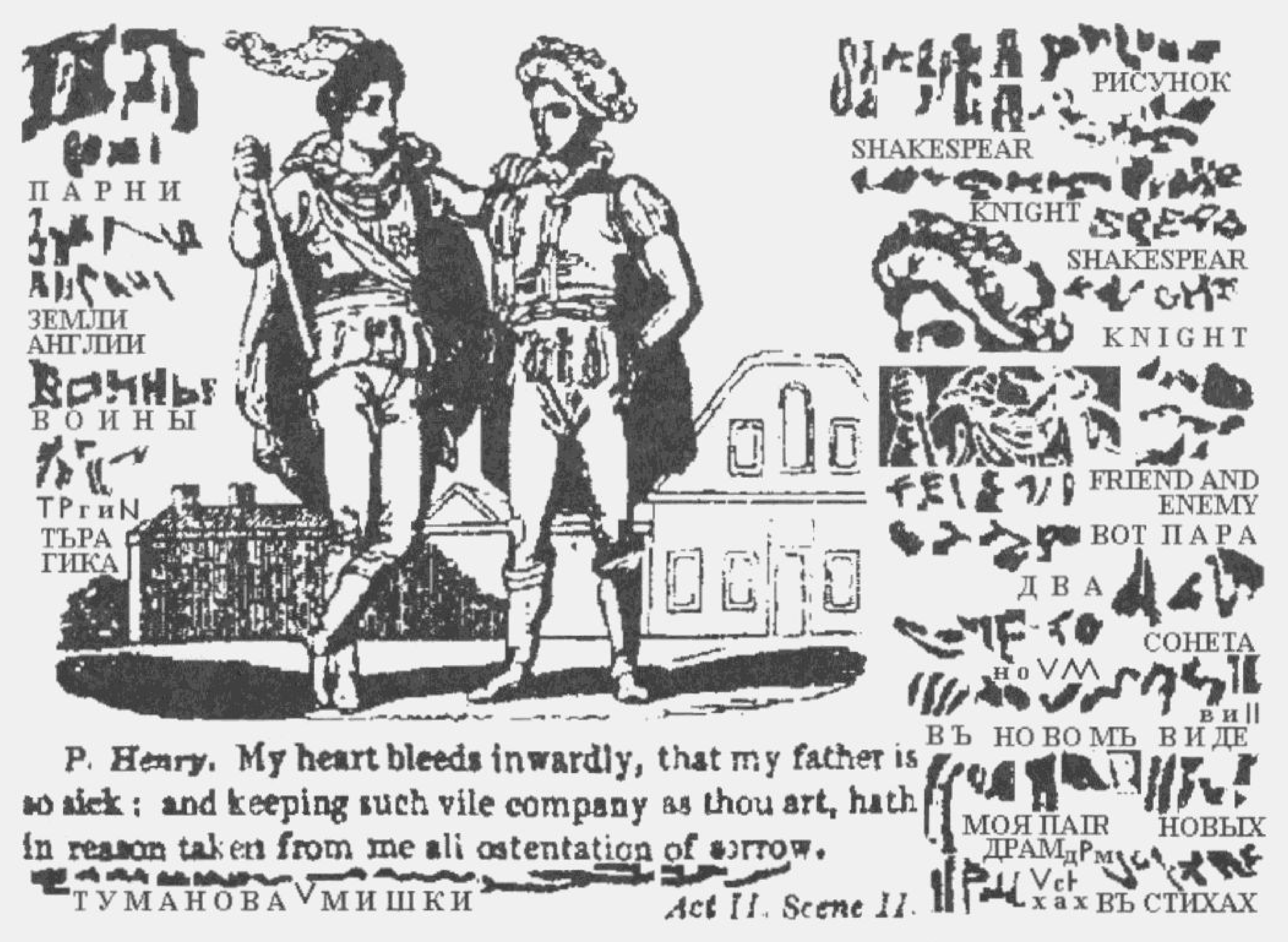


Рис. 165. Мое чтение надписей на иллюстрации Томпсона

си в иллюстрациях на французских художниов, то рисунки с русскими текстами на берегах туманного Альбиона уже понимаются с трудом. Словом, если задаться осмыслением иллюстрации Дж. Томпсона, то перед нами возникает масса проблем. Но, к счастью, в данных главах темой нашего исследования является анализ изобразительного творчества Пушкина, а рисунки его предшественников как источники для копирования могут нас интересовать только в плане точности такого копирования.

Теперь синтезируем текст, соблюдая орфографию источника: *ПАРНИ ЗЕМЛИ АНГЛИИ, ВОИНЫ ТРАГИКА, SHAKESPEAR KNIGHT, SHAKESPEAR KNIGHT, FRIEND AND ENEMY, ВОТ ПАРА. ДВА СОНЕТА ВЪ НОВОМ ВИДЕ, МОЯ ПАIR НОВЫХ ДРАМ ВЪ СТИХАХ. РИСУНОК ТУМАНОВА МИШКИ,* — итого 28 слов. Сравнивая с этим текстом подпись к копии Пушкина, мы видим, что тут речь не идет ни о евнухах, ни о маркизе, ни даже о пажах, но о воинах, о парнях и кавалерах, о друге и враге, а также о сонетах и драмах. Следовательно, такой рисунок по его тайному тексту уже не может быть назван «плагиатом»; но и в графическом отношении существует различие в деталях одежды. Поэтому не вполне понятно, в каком смысле слово «мода» употребил Пушкин, в смысле одежды или обычаев. Уверен, что Пушкин прочитал подпись к рисунку и нарочно противопоставил ПАРНЯМ АНГЛИИ *ЕВНУХОВ МАРКИЗА*. Иными словами, нарисовал «дружеский шарж».



Рис. 166. Иллюстрация поэмы «Анджело» и мое чтение надписей на фигуре мужчины

Анджело

Перерисовкой Пушкина считается его рисунок в качестве автоиллюстрации к поэме «Анджело» (ПД 804) (ДЕН, с. 163), на оригинал которого в виде гравюры Дж. Томпсона указал Ю.Д. Левин — это иллюстрция к шекспировскому произведению «Мера за меру». Такое же предположение высказывал и Б.В. Томашевский. При беглом осмотре этого простого сюжета из двух фигур, где мужчина кланяется женщине, я обнаружил огромное количество надписей, так что был вынужден разделить рисунок на два фрагмента. В первый вошли надписи на теле мужчины, во второй — надписи на теле женщины.

Чтение я начинаю со шляпы мужчины (рис. 166), где штриховка, как всегда, привлекает большое внимание. Негативным способом на ней начертано **МАРИЯ МАГДАЛИНА**, тогда как в позитиве можно прочитать слова **ПРАВЕДНИЦА ЧУДО-ДЕВА**. Далее штриховка нанесена слева на ягодицы мужчины; здесь необходимо развернуть изображение на 90° влево и тогда можно прочитать слова **МАРИЯ ХАНДРИТ, ОДНА РАБОТАЕТ**. На туфлях мужчины штриховку следует развернуть так же и обратить в цвете; тут читаются слова **РЕВЕТ И КОРМИТ**. На бахроме правого плеча мужчины я читаю надпись **МАРИЯ** (в негативе) **ИЩЕТ** (в позитиве), а на эфесе шпаги — **ПОДХОДА К ДОМУ**. Таким образом, хотя изображен мужчина, все надписи на



Рис. 167. Мое чтение надписей на фигуре женщины

нем посвящены женщине, Марии Магдалине, которая изображена рядом спиной к зрителю. Она и является основным персонажем рисунка Пушкина, и я нисколько не удивлюсь, если надписи на ее изображении будут характеризовать ее же.

На фигуре женщины (рис. 167) в первую очередь я читаю рукописную строку, пересекающую капюшон; на ней написано **АВЕ МАРИЯ, МАРИЯ**. Продолжением этой надписи являются слова, которые можно прочитать на капюшоне: слева позитивно слово **ГРУСТИТ**, на линии, отделяющей капюшон от платья — слова **ЗА ДОМОМ**, на капюшоне негативно — слова **ПО РОДИНЕ**. Далее я читаю просветы на ее левой руке, обращая светлые знаки в цвете: **И ПО ФАЛЛОСУ, КОТОРОГО**. Чуть правее позитивно читается слово **ОНА**. Затем следует большая колонна знаков, идущих сверху вниз вдоль затененной левой стороны юбки до самого низа, где чередуются темные и светлые изображения. Тут можно прочитать слова **НЕ ИМЕЛА КАК И ЛОВКЕ ЯИЦ**; так написано на верхней части, тогда как на нижней я читаю слова **РАБОТА В САДАХ ЕЕ УЛИЦЫ И РАБЫ**, а далее только негативом исполненное слово **СТВОРЯ**. Верхняя строка низа подола юбки, вытянувшаяся по гоизонтали, образует слово **ПРАВЕДНИЦУ**, а справа на двух нижних строках можно прочитать сделанные позитивно, в виде клетчатой штриховки слова **ДЕВУ МАРИЮ**. Кроме того, надпись **РАБОТА** читается слева

на накидке на платье, а слово **МАРИЯ** (видимо, в качестве заглавия всего текста) видится написанным вдоль платья и читается при развороте на 90° влево. На самом верху этой накидки слово **РАБОТА** дублируется, а на правом рукаве читаются слова **ХВАЛА БОГУ**. Таковы те надписи, которые мне удалось прочитать.

Синтезирую я текст в такой последовательности: *МАРИЯ. МАРИЯ МАГДАЛИНА, ПРАВЕДНИЦА, ЧУДО ДЕВА. МАРИЯ ХАНДРИТ, РАБОТАЕТ ОДНА, РЕВЕТ И КОРМИТ. МАРИЯ ИЩЕТ ПОДХОДА К ДОМУ. АВЕ МАРИЯ! МАРИЯ ГРУСТИТ ЗА ДОМОМ ПО РОДИНЕ И ПО ФАЛЛОСУ, КОТОРОГО НЕ ИМЕЛА, КАК И (ПО) ЛОВКЕ ЯИЦ. РАБОТА В САДАХ ЕЕ УЛИЦЫ И РАБЫ СТВОРЯ ПРАВЕДНИЦУ, ДЕВУ МАРИЮ. РАБОТА, РАБОТА — ХВАЛА БОГУ!* Итого — 51 слово. Смысл этого произведения: работа из тоскующей по мужчине женщины делает праведницу, хотя это ей дается нелегко, она хандрит, тоскует и ревет. Однако данный текст, связанный с женщиной, мало соотносится с изображенным мужчиной, который отвешивает ей вежливый поклон, будучи одет явно не по-библейски.

Мера за меру

Теперь попытаемся взглянуть на прототип Дж. Томпсона (ДЕН, с. 163). На этом рисунке мы сразу видим иную манеру, чем на рисунке двух пажей: очень темный колорит за счет сильно зачерченного фона (фон содержит множество надписей, отличающихся очень малым контрастом, поэтому я их не исследую), необычно крупные головы персонажей, напоминающие пропорции рисунков Средневековья, большое число знаков прямо на лице. Полагаю, что данный рисунок создан иным лицом, чем рисунок пажей, хотя он числится за тем же Дж. Томпсоном.

На лице мужчины (рис. 168) нанесены знаки (морщина над бровью, глаз, щека, тень, нос), образующие слово **КРЕСТНИК**. Светлые детали воротника при обращении цветов и при развороте на 90° вправо образуют слово **САТИР**. Украшение плеча можно прочитать как слово **РОЗАЛИИ**, а светлые штрихи под подбородком при их превращении в темные создают слово **ГОРТЕНЗИЙ**. Волосы девушки содержат несколько знаков, передающих слово **РОСИНА**, а складки ее головного убора, переходя в складки плеча, можно прочитать как слово **УСКОВА**. По линии рук от плеча правой, через левую мужчины и далее по рукам женщины идет надпись **ТЪРЕВОЖИТЬ ЗРЯ**, то есть *ТРЕВОЖИТ ЗРЯ*. Складки головной накидки ниже локтя у женщины образуют знаки, складывающиеся в выражение **РОЗА НЕ УСТУПИТ САТИРУ**. Таковы наиболее яркие надписи данного рисунка. Полный текст получается таким: *РОСИНА УСКОВА. КРЕСТНИК-САТИР РОЗАЛИИ ГОРТЕНЗИЙ. ТРЕВОЖИТЬ ЗРЯ: РОЗА НЕ УСТУПИТ САТИРУ*. Итого — 12 слов.

Как видим, данный рисунок не похож ни внешне, ни внутренне на рисунок Пушкина. У поэта мужчина кланяется Марине Магдалине в вежливом поклоне, видимо преклоняясь перед ее добродетелью; напротив, очень приземистый



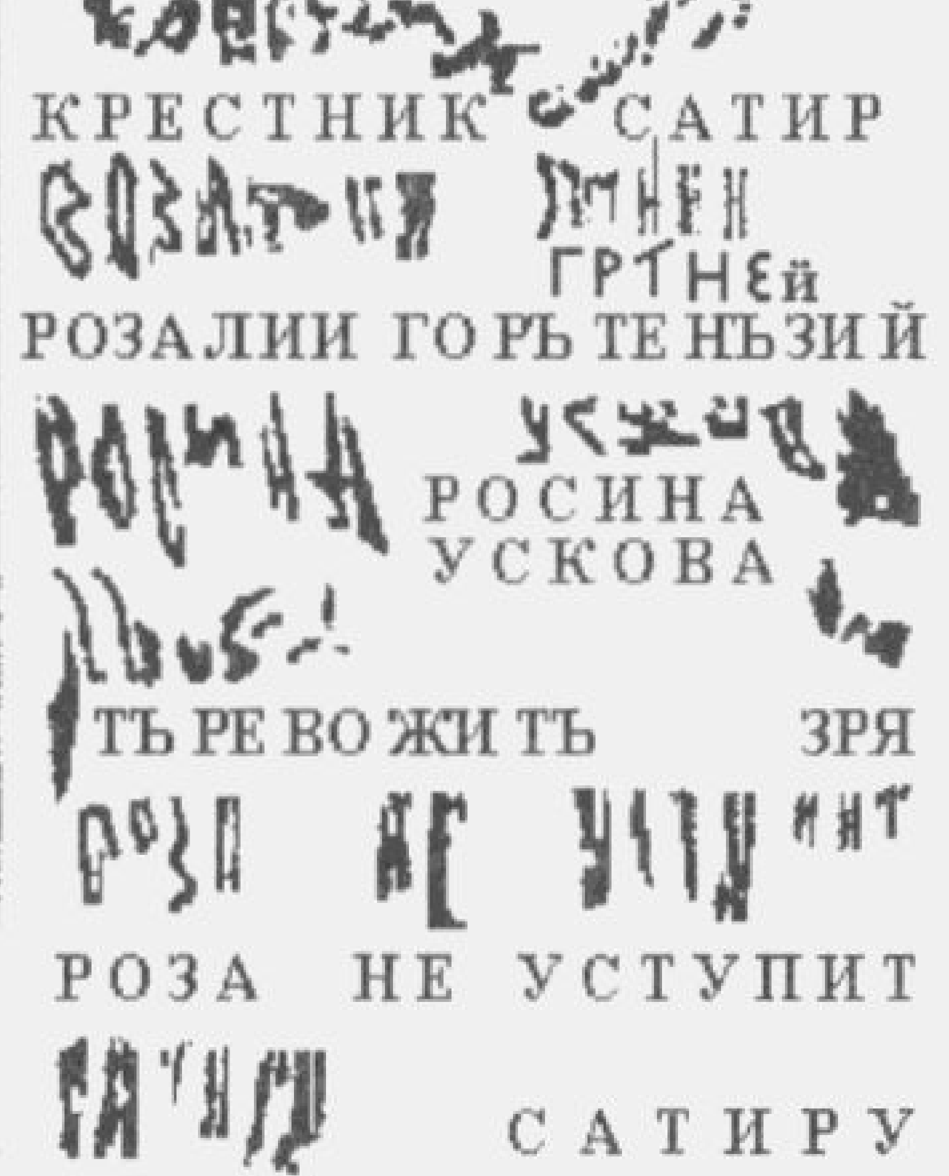


Рис. 168. Рисунок Дж. Томпсона и мое чтение надписей

мужчина на рисунке Томсона имеет совсем не добрые намерения в отношении женщины, он развернут от зрителя много больше и изображен скорее в профиль, тогда как у Пушкина мужчина стоит в ракурсе 3/4. У Пушкина высокая женщина скрывает свое лицо, стоя спиной к зрителю; у Томпсона приземистая женщина стоит к зрителю анфас. Женщины по-разному сложены, различно одеты, стоят в разных позах и неодинаково размещены по отношению к зрителям.

К внешнему несходству добавляется внутреннее: у Пушкина описана Мария Магдалина, тогда как мужчина вообще не принимается во внимание, у Томпсона главным героем оказывается сатир Гортензий, крестный отец Росины или Розалии Усковой. Единственным моментом сходства является стойкость женщин: у Пушкина она мотивирована долгой работой и управлением рабами со стороны Марии, у Томпсона — неуступчивостью Розалии. Такого типа связи между рисунками вряд ли можно назвать перерисовками; это скорее фантазия по заданному образцу, творческое переосмысление чужого сюжета, вольный пересказ, «сочинение» вместо «изложения». Наиболее точное слово для этого, применяемое С.Я. Денисенко в другом месте — *подражание*; вполне приемлем и термин *знак-сигнал произведения-оригинала*, видимо изобретенный этим исследователем и несколько громоздкий. Поэтому предположения Ю.Д. Левина и Б.В. Томашевского в отношении данной пары рисунков можно принять с большими оговорками.

Ложный «Продавец кваса»

Ряд перерисовок выявил Р. Шульц. В качестве первого можно назвать лицейский рисунок «Продавец кваса» (ШУЛ, с. 35). Уже при беглом взгляде на рисунок (ДЕН, с. 124) возникает сильное сомнение в его принадлежности руке Пушкина: совершенно иная творческая манера. Так, Пушкин очень любит делать тонкие и тончайшие, сходящие на нет росчерки пером даже в штриховках; его штрихи передают полутона и тени, то есть обозначают объем фигуры, и у него мы ни разу не встретили сплошь залитой чернилами поверхности. А здесь перед нами рисунок абсолютно без полутонов с корпусным изображением костюма. При этом манера письма выдает руку профессионального художника, имеющего опыт в изображении черно-белых фигур. Неясно, почему рисунок назван «продавец кваса», ибо изображен чисто салонный портрет аристократа в полный рост на кресле с женоподобным лицом и фигурой. Все это совсем не в духе Пушкина. Однако для более серьезных выводов подвергнем рисунок обычному исследованию. И прежде всего, прочитаем подпись автора данного изобразительного произведения.

Эта подпись находится справа от ноги изображенного человека (рис. 169), и хотя буквы наползают друг на друга, при их разделении оказывается возможным прочитать слово, и оно гласит: **УШАКОВА**. Следовательно, автором рисунка является не лицеист Пушкин, а его знакомая Ушакова. Далее, интересно пятно света на колене; читая не только складки колена левой ноги, но привлекая и темные изображения колена правой и выступы черного цвета между рукой и ручкой кресла, получаем слово **ПУШКИНУ**. Следовательно, Ушакова нарисовала данный портрет в подарок Пушкину. Затем следует обратить внимание на вертикальную линию из светлых точечек, идущую от левой руки сидящего человека к ручке кресла; при увеличении, соответствующем развороте и обращении цвета можно прочитать надпись **МОСКОВСКАЯ**. Иными словами, в отличие от петербургских знакомых, этот портрет нарисовала московская Ушакова. Наконец, последнюю надпись я вижу в блике на обуви; который, опять-таки при увеличении, развороте и обращении цвета я читаю **А Я — ФАНЯ**.

Итак, полный текст звучит так. *ПУШКИНУ. А Я — ФАНЯ УШАКОВА МОСКОВСКАЯ*, всего 6 слов. Исходя из данной надписи, можно предположить, что и на портрете изображена автор данного текста Фаина Ушакова. И хотя у нее то ли короткая стрижка, то ли волосы убраны в невидимый от зрителя пучок, но лицо — явно женское, и женской же является картинная поза. При почти полном отсутствии складок на ткани (кроме колена) трудно сказать, одет ли портретируемый в брюки или платье; я склоняюсь к последнему предположению.

Косвенным свидетельством в пользу предлагаемой мной атрибуции является и сопоставление Р. Шульцем данного рисунка Пушкина с гравюрой из книги Казота, изданной в 1798 году, где изображена в точно такой же позе сидящая дама, и еще один портрет дамы по плечи с тем же выражением лица. Эти прототипы мы проанализируем чуть ниже, а пока констатируем, что анализируемый рисунок не является ни рисунком Пушкина (а рисунком Фаины Ушаковой), ни «Продавцом кваса» (а салонным портретом человека из дво-



Рис. 169. «Продавец кваса» и мое чтение надписей

рянской среды), ни вообще портретом мужчины (изображена молодая женщина), а скорее всего является автопортретом московской знакомой лицеиста Пушкина на память в его альбом или тетрадь. Тем самым досадный промах Р. Шульца, не замеченный С.В. Денисенко при всех громких словах последнего о необходимости искусствоведческого подхода к анализу изобразительного творчества Пушкина, показывает, что пока еще пушкиноведы не вглядываются в рисунки Пушкина с необходимым вниманием. Надеюсь, однако, что таких промахов будет крайне мало, то есть что данный рисунок и является единственным недоразумением.

Кто такая Фаина Ушакова, сказать трудно. Вряд ли так подписывались Екатерина или Елизавета Ушаковы, да и знакомство с семейством было довольно поздним. Правда, мать этих сестер, Софью Андреевну Ушакову, В. Вересаев называет «старухой» и отмечает, что Пушкин любил с ней подолгу беседовать и диктовать ему известные ей русские народные песни, и если бы на рисунке стояла подпись Соня, Софья, Софи, тогда все было бы ясно — это был бы портрет Софьи Андреевны в картинной позе где-то в конце XVIII века. Но вряд ли Софья могла представляться Фаиной. Впрочем, иногда логика красивых женщин не вполне ясна. Если все-таки на рисунке Софья Андреевна, то название «продавец кваса» мог дать этому рисунку сам остроумный Пушкин; в наши дни, вероятно, мы бы сказали «продавец клюквы» или «продавец развесистой клюквы», то есть «сочинитель совершенно неправдоподобных историй».



Рис. 170. Персонажи Казота и мое чтение надписей

Гравюры книги Казота

Р. Шульц нашел, как ему кажется, ряд прототипов для рисунков Пушкина в книге Казота (CAZ); к сожалению, фамилия художника им обозначена не была. Для анализа рассмотрим две названные выше гравюры из книги Казота, но не для сравнения с рисунком Пушкина (ибо рисунок был создан Ф. Ушаковой), а для демонстрации обещанного сходства и возможного выявления надписей.

Здесь женщина сидит в картинной позе, а слева, где отрезан целый персонаж, к ней кто-то простирает руки (рис. 170). Надпись слева на воротнике гласит: **МОЙ НАПОЛЕОН**. Так что мужчину либо зовут Наполеоном (это не обязательно Бонапарт), либо просто аллегория слов «мой повелитель». Туфельки и выступы под подолом платья можно прочитать как слова **ТО АЛЯ**, стало быть, так зовут женщину. Под ножкой банкетки находится нечто вроде подушки; развернув ее на 90° влево и обратив в цвете, можно прочитать что-то вроде **РИСОВАЛ РОДИОНОВ**, если я не ошибаюсь в последовательности букв второго слова (это слово скорее угадывается). Тем самым мы узнаем имя подлинного художника, вписывавшего РУНЫ, даже если в выходных данных был помечен кто-то иной. Черный фон с редкими знаками, образующими вертикальные полосы после аналогичного поворачивания и обращения в цвете, дают надписи **МОЙ КРЕСТ** (через ЯТЬ) и **КРЕСТ**. Наиболее жирная надпись на складках юбки (справа чуть выше оборки) создает текст **РУНА ДРЕВНИЕ**, а складки оборки на полу под ними образуют знаки слова **ЛУ-**

БОВЬ. Конечно, тут имеется еще не меньшее число надписей за счет остальных складок и светлых мест, предполагающих обращение в цвете, однако я ограничиваюсь данными, которые отвечают на поставленные вопросы. Так что выявленный текст можно организовать так: *ЛУБОВЬ. ТО АЛЯ. МОЙ НАПОЛЕОН — МОЙ КРЕСТ. ДРЕВНИЕ РУНА РИСОВАЛ РОДИОНОВ* — 11 слов. Из текста ясны персонажи (Аля и «Наполеон»), художник (Родионов), название рисунка (любовь) и жанр рисунка (картина-руна); правда, руны имеют эпитет ДРЕВНИЕ. Как видим, по словам сходства с автопортретом Ушаковой нет, хотя по чувствам (Ушаковой к Пушкину, как и Али к Наполеону) сходство вполне допустимо.

Второй погрудный портрет помимо лица без знаков содержит складки блузки, которые читаются **ТО ИГРУШЬКА КОКОТКА**, обозначая тремя словами жрицу платной любви. Из этих двух примеров следует, что рисунки из книги Казота тоже подписывались, создавая картины-руны.

Кончина поэта

Этот рисунок Пушкина уже анализировался нами в разделе о скелетных изображениях, где тайнописный текст звучал: *ЭТО — КОНЧИНА ПОЭТА. МУЗА. ЧЕРТИ ЛЕСНЫЕ. А.С. ПУШКИН*. Теперь посмотрим, как выглядел его прототип, найденный тем же Р. Шульцем в романе Ж. Казота (ДЕН, с. 124).

Сразу обратим внимание на то, что если у Пушкина поэт повесился, то на иллюстрации из книги Казота он сидит в кресле в позе спящего человека (рис. 171). Чтение я начинаю с надписи перед лицом поэта, прямо под музой; тут в позитивном изображении можно прочитать слова **РУНА. ТО Я. РОДЫ**, а в негативном — наверху **РУНА. РОДЫ**, а внизу **СЕ ВИЛА**. Таким образом, перед нами опять картина-руна, муза заявляет о себе, что это она, и что у поэта сейчас роды — он рождает поэтическую строку. Но интересно, что муза зовется не по-гречески, а по-славянски, она — **ВИЛА**, то есть *РУСАЛКА* (так называют русалок южные, но, возможно, и часть западных славян). На черных волосах девушки светлым бликом написано **РУНА**, что можно понимать как вообще всякое письмо, том числе и поэтическое. Под подбородком вилы находятся две лигатуры, которые можно прочитать как **МОЯ ЖЕНА**. Таким образом, РУНА являются ЖЕНОЙ поэта. На голове поэта глаз и волосы образуют слово **ЖЕНА**, а блики, обращенные в цвете вместе с верхушкой бакенбард — слово **УШЬЛА**. Итак, РУНЫ от поэта УШЛИ, то есть ушло вдохновние. На рукаве, положенном горизонтально и обращенном в цвете, можно прочитать слова **В ДАЛЬНЮЮ ДАЛЬ**. Надписи на камзоле тоже требуют обращения в цвете и разворота, но теперь на 90° вправо; тут читаются (начертано несколько вариантов того же, поэтому я выбираю лучшие знаки) **ПУТЬ ВО ТЬМЕ**. Это означает, что после того, как ушло вдохновение, путь поэта к новым поэтическим образам представляет собой путь во тьме. Такова верхняя часть рисунка; но гораздо больше надписей можно выявить внизу.

На нижнем фрагменте (рис. 172) в обращенном цвете я читаю надпись на кресле как **СТОМАТОЛОГИЧКА ТО**, а очень мелким шрифтом в линию — **ПРИЕМНАЯ**. Прямо под столом при обращении цветов читается слово **ВЗЯТКА**, а без обращения — слова **ГРОЗИТ ЗАСТУПАНИЕМ**. Ниже при обраще-



Рис. 171. Муза из романа Казота и мое чтение надписей

нии цвета можно прочитать слова **ПОРЯДКА, ВЕРНОСТИ**. На рукаве правой руки при обращении цвета я читаю слово **ЗАПОМНИ**! В тени стены за креслом при обращении цвета выявляются слова **МОЯ ПОРОДА ОТ ПРАЩУРА**, а на правой руке персонажа, лежащей на столе, читается **ТО ГРЯДЕТ ПОПРАНИЕ**. На рукаве левой руки можно прочитать слово **Я: ЛЕОНАРДО**, а на полу под ногами — **НА КАРАУЛ**! Далее на полу под креслом я читаю**: ТВОИ МИРООПИСАНИЯ — СКАЗКИ НА ЗРИТЕЛЯ**. При обращении цвета читается слово **ИСПОРТИЛ**, а при повороте на 90° влево — слова **СЧАСТЛИВЦА** и **ПОРОК**. Фамилия художника скорее не читается, чем читается, и я ее угадываю как **TVIX L.**, хотя она может быть и другой. Наконец, в верхнем углу комнаты под потолком при обращении цвета выявляются слова **ЖИВАЯ ЛЕТУНЬЯ**.

Таким образом, сюжет оказывается довольно запутанным, и предположения о поэте, от которого ушла муза, не подтверждаются. Для того чтобы можно было понять текст, его вначале следует представить в полном виде. Я его синтезирую так: *ЖИВАЯ ЛЕТУНЬЯ. РУНА. ТО Я. РОДЫ. СЕ — ВИЛА. РУНА — МОЯ ЖЕНА. УШЛА В ДАЛЬНЮЮ ДАЛЬ, ПУТЬ ВО ТЬМЕ. Я — ЛЕОНАРДО. ТВОИ МИРООПИСАНИЯ — СКАЗКИ НА ЗРИТЕЛЯ. ПОРОК ИСПОРТИЛ СЧАСТЛИВЦА. ВЗЯТКА ГРОЗИТ ЗАСТУПАНИЕМ ПОРЯДКА, ВЕРНОСТИ, — ЗАПОМНИ! ТО ГРЯДЕТ ПОПРАНИЕ — НА КАРАУЛ! МОЯ ПОРОДА ОТ ПРАЩУРА. ТО — ПРИЕМНАЯ, СТОМАТОЛОГИЧКА. ТВИКС Л.*, всего 47 слов. Итак, как я понимаю, рассказ составлен от лица Леонардо, который сидит в приемной стоматолога (но не в его кабинете) в ожидании наказания (попрания), он должен быть начеку (на



Рис. 172. Мое чтение нижнего фрагмента рисунка

карауле), но задремал. В качестве чиновника Леонардо брал взятки, чем нарушил верность данному слову и заступил за черту общественного порядка. Правда, он себя утешает тем, что преступность у него в крови, такова его порода от пращура; однако порок его испортил — без него Леонардо был бы счастливцем. Во время дремоты он увидел свою «жену», письменность (руну) в облике русалки (вилы), ушедшую от него «в дальнюю даль» много раньше, так что с тех пор путь писателя для него пролегает во тьме. Теперь, придя, она предлагает ему родить новые сюжеты, описания мира, которые оказываются сказками для доверчивого читателя. Так что он не поэт, а пишущий описания мира чиновник.

По сравнению с сюжетом Пушкина тут все не то: тут пишет описания мира чиновник-взяточник — у Пушкина речь идет о поэте; у Пушкина присутствует муза, у Казота — вила; у Пушкина поэт повесился — у Казота Леонардо только ждет наказания в приемной врача-стоматолога, так что, скорее всего, для него не идет речь о жизни или смерти; у Пушкина при кончине поэта присутствует два черта, у Казота ими и не пахнет. Опять можно говорить лишь о некотором подражании или вообще о некотором сходстве летящей девы.

И все-таки обращает на себя внимание то, что художники Казота, кем бы они ни были, подписывают произведения весьма богатой русской речью; трудно представить себе французов, которые столь свободно владели бы этим одним из сложнейших языков мира. Тут что-то не так, но пока я сказать точнее не могу, разве что вспомнить, что в одном случае подписал рисунок некто Родионов. Посмотрим на другие перерисовки и подражания.

Физиогномика

Несколько рисунков, как полагают исследователи, являются подражаниями графики, опубликованной в книге «Физиогномика» Лафатера. Более подробно об этом пишет С.В. Денисенко: *Что касается изображений исторических лиц, то их Пушкин, естественно, мог видеть только на портретах — и в первую очередь в книгах. Мы с большой осторожностью относимся к атрибуционному методу и считаем, что в многочисленных исследованиях подобного рода сказываются прежде всего пристрастия исследователя. Однако, думается, нелишним было бы сравнение подписанных Пушкиным портретов с их возможными оригиналами в книгах пушкинской библиотеки. Среди книг имеется и знаменитая десятитомная «Физиогномика» Ж.Г. Лафатера (№ 1077) (LAV) с гравированными таблицами, включающими в себя огромное количество портретов, выполненных в технике контурного рисунка (всего более 600 гравюр). Следует отметить, что по манере исполнения все портреты несколько шаржированы, что, собственно, задано уже самим текстом сочинения. На этом издании следовало бы остановиться более подробно, однако мы, дабы не отступать от нашей темы, только перечислим основные категории иллюстративного материала «Физиогномики». (Вообще анализ графики этого сочинения применительно к пушкинскому рисованию должен быть весьма продуктивен).*

1. Большое количество рисованных в манере контурного рисунка копий со многих знаменитых произведений живописи и скульптуры и их детальное изобржение (здесь Пушкин мог видеть, например, Мадонну Рафаэля).

2. Многочисленные (до двадцати на одном листе) профили великих людей, начиная с античности; охвачен практически весь период европейской истории (на одном из листов, например, множество профилей Вольтера, среди них есть и изображения в ночном колпаке — ср. с рисунками Пушкина).

3. Значительное количество профилей и голов различных человеческих типов, с пропорциями. Части человеческого лица и тела в различных ракурсах и положениях, в различном настроении и возрасте — ср. с пушкинскими автопортретами. (Таким образом, «Физиогномика» могла бы с успехом служить и пособием по рисованию.)

4. Образцы почерков знаменитых людей (в тексте дается анализ почерков).

5. Таблицы различных типов людей, по своей фактуре восходящих к разным животным (человеческие головы, строение которых напоминает лошадь, льва, оленя и пр., — ср. с «автопортретом в образе лошади» Пушкина) (ДЕН, с. 197 и 199).

Это — интересный справочный материал. Замечу, однако, что я полностью разделяю осторожное отношение данного исследователя к атрибуционному методу, и большие надежды, связанные с изучением труда Лафатера, однако не

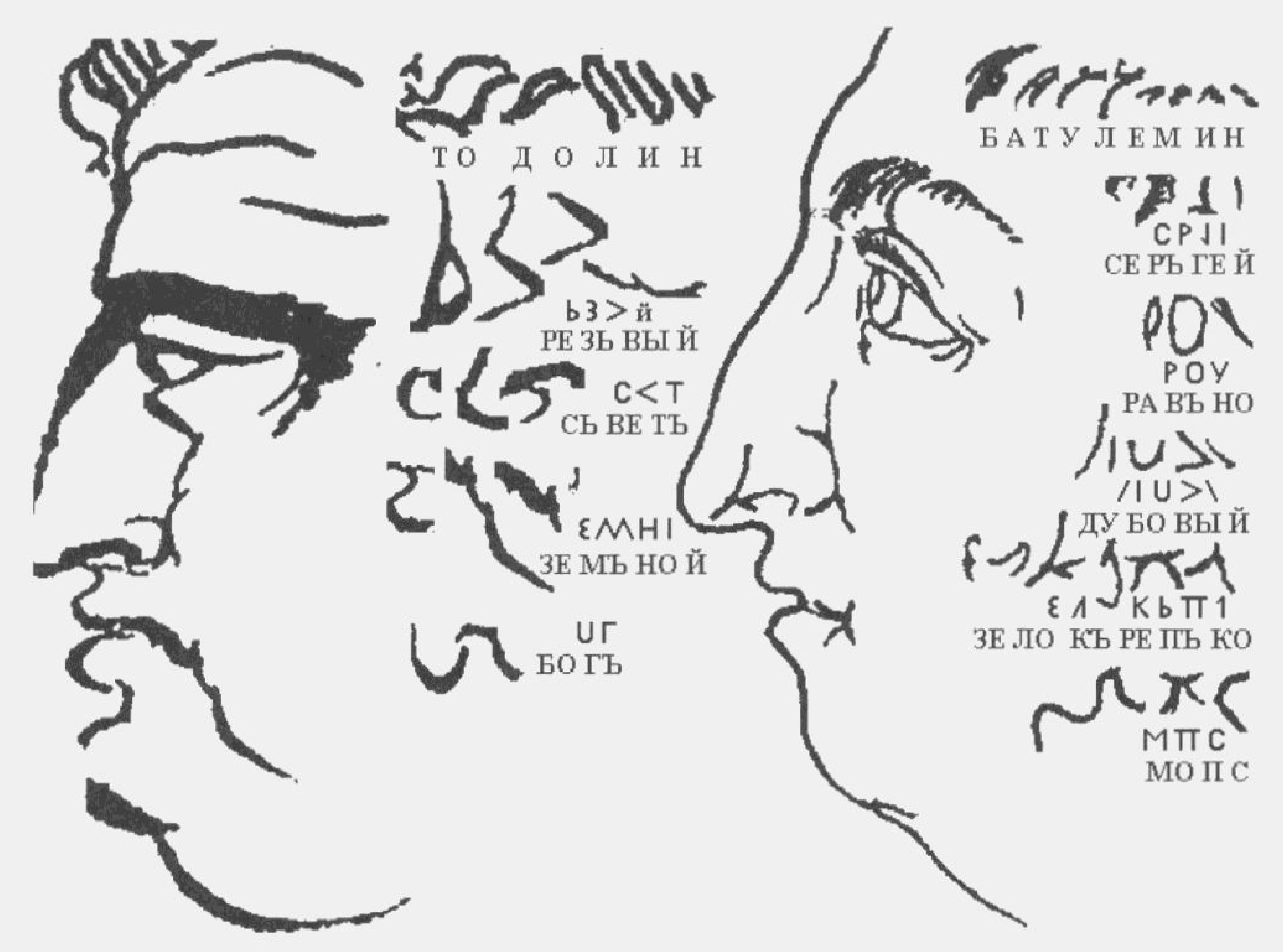


Рис. 173. Сопоставление лиц по Пушкину и Лафатеру и мое чтение надписей

совсем понимаю, почему опознание людей и некоторых черт их характера по лицу С.В. Денисенко связывает с физиогномикой. Последняя дисциплина все-таки сродни хиромантии и другим мантиям, то есть отчасти гаданиям, отчасти прорицаниям. Лафатер в этом отношении просто приводит, как бы мы сказали современным языком, большую иллюстративную базу данных. Однако, касаясь некоторой шаржированности изображений и соглашаясь с исследователем в существовании высказанной им причины, я бы добавил и еще одну: наличие надписей, которые заставляют те или иные черты лица принимать характер письменных знаков, то есть слогов руницы или букв алфавита. И конечно же, весьма полезны те сопоставления, которые делает С.В. Денисенко, давая конкретные примеры.

Вот один из них: Пушкин рисует массивное лицо человека с очень густыми бровями, выпуклыми глазами, далеко простирающейся складкой у губ, мясистым носом и губами (ПД 835, л. 35) (ДЕН, с. 198). Естественно, что я тут же подозреваю наличие надписей в характере линий. Подробный анализ подтверждает это предположение.

Прежде всего, на левом рисунке я читаю надпись на прическе: знак Т как **ТО**, а лигатуру — как **ДОЛИН** (рис. 173). Затем, повернув надпись на 90° влево, я читаю глаз и морщинки вплоть до крыльев носа как слово **РЕЗЬВЫЙ**. Крыло носа (с разворотом на 180°), кончик носа и переход носа в губы образовывают знаки слова **СЬВЕТЪ**, то есть *СВЕТ*. Верхняя губа и морщинка (без

разворота) может быть прочитано как слово **ЗЕМЪНОЙ**, а нижняя губа (с разворотом на 90° влево) — как слово **БОГЪ**. Таким образом получается текст: *ТО ДОЛИН-СВЕТ, РЕЗВЫЙ ЗЕМНОЙ БОГ*. Всего 6 слов, но мы знаем и фамилию портретируемого лица, и его основные свойства.

Дает ли похожую характеристику своим персонажам Лафатер? Справа я изобразил предполагаемый С.В. Денисенко источник из книги Лафатера: здесь брови не столь густы, глаза не столь выпуклы, нос и губы не так мясисты, «второй подбородок» только намечен, резкой крупной складки в углу рта тоже нет. Не видно и волос. Иными словами, перед нами иной тип лица по срвнению с тем, которое изобразил Пушкин.

Что же касается надписей, то они есть, и даже в большем количестве. Так, брови образуют буквы фамилии **БАТУЛЕМИН** (здесь лигатура очень хорошо расщепляется на отдельные буквы, и это лишний раз доказывает, что чтение данных черт лица не выдумано мною, а существует объективно), а ресницы, линия век и один волос брови — руничные знаки имени, **СЕРГЕЙ**. Зрачок глаза и уголок века можно прочитать как слово **РАВЪНО**, морщинки на уровне глаза, низ радужной оболочки, уголок глаза — как слово **ДУБОВЫЙ**. Морщинки под глазом образуют слово **ЗЕЛО**, вокруг носа — слово **КЪРЕПЪКО**. Губы и их морщинки можно прочесть как слово **МОПЪС**, то есть *МОПС*.

Полный текст выглядит так: *СЕРГЕЙ БАТУЛЕМИН, РАВНО ДУБОВЫЙ, ЗЕЛО КРЕПКО, МОПС*; он содержит 7 слов. Тут также есть фамилия, но, в отличие от Пушкина, и имя персонажа; и характеристика не менее хлесткая, но в полтора раза длиннее, чем у Пушкина. Так что в этом смысле Лафатер дает интересный образец для подражания. А дословного сходства и в лицах, и в характеристиках персонажей тут нет.

Второй пример: на рисунке изображено только лицо в парике с пышным бантом; весьма велик подбородок, но лицо юное; у глаза выражение суровое (ПД 836, л. 49) (ДЕН, с. 198).

Чтение я начинаю с не вполне ясного аксесуара перед лицом юноши (рис. 174). Здесь я читаю имя, **ПЪРОВ**, а на месте пересечения его с некими петлями нитей — слово **ДЕЖЬНЕВ**. Таким образом, юношу зовут *ПРОВ ДЕЖНЕВ*. А линии, образованные париком, при повороте на 90° влево образуют знаки слов **СЕ КОРЬНЕТЪ**, то есть *ЭТО — КОРНЕТ*. Таким образом, на этом рисунке я обнаруживаю у Пушкина всего 4 слова; сам рисунок очень мало детализирован. Других характеристик корнета Пушкин не приводит (или я просто не смог их обнаружить).

Напротив, в книге Лафатера приводится пример вельможи XVIII века, выполненный очень профессионально, совершенно без шаржирования и с намного большим числом надписей любого типа. Как обычно, читать начинаем сверху, с головы. Верхняя кромка волос на височках дает три буквы ТОЛ, тогда как при обращении цвета можно выявить еще буквы КУНОВ, что образует фамилию персонажа, **ТОЛКУНОВ**. Блики волос затылка при обращении в цвете рисуют буквы слова **РЕНЕГАТ**, тогда как граница между верхним валиком волос и нижними прямыми прядями отбразует слова **ОТ КУКИША**. В этом выраже-



Рис. 174. Лица в париках по Пушкину и Лафатеру и мое чтение надписей

нии чувствуется издевка: это пародия на словосочетания, например ДЕПУТАТ ОТ ДЕПАРТАМЕНТА СЕНЫ. А в данном случае Толкунов не ДЕПУТАТ, а РЕНЕГАТ, и не от какого-то избирательного участка, а ОТ КУКИША, то есть ниоткуда. Еще один валик волос начесан у него над ухом, и блики образуют слово **ЛЮБИМЕТС**, то есть *ЛЮБИМЕЦ*. (Замечу, что хотя слово написано буквами, причем две последних показаны темными на светлом фоне, но орфография не буквенная, а руничная.) Ухо и часть лица рядом образует контур, при обращении цвета внутри которого оказываются знаки слова **СТАРИКЪВЪ**, то есть *СТАРИКОВ*; при этом два последних знака я взял из узла банта. Сам же бант за пучком волос содержит буквы слова **ШАШНИ**, а детали шейного платка, знаки на камзоле и морщинки выбившегося конца образуют слова **С ДЕВИТСАМИ**, то есть *С ДЕВИЦАМИ*. Тут тоже видна орфография руницы. Обратившись к лицу, поражаешься тонкости начертания знаков при отсутствии шаржирования: глаз читается как слово КЪТО, то есть КТО, низ носа, прямой профиль верхней губы и ступень между нижней губой и подбородком обрисовывают слова **КЪТО ШТО-ТО**, то есть *КТО ЧТО-ТО*, а угол рта, изгиб над подбородком и линия подбородка и шеи создают знаки слова **НЕСЕТЪ**. Затем я читаю два знака под ухом прямо рядом с прядью волос и морщинками шеи — образуются слова **С ПОЧЬТОЙ**, то есть *С ПОЧТОЙ*. Знаки узла над перевязью можно прочитать при обращении в цвете как слово **МОЛЧАЛЬНИК**. Штриховку под срезом руки я читаю как **ИВАН МИРОНОВ**, а бантик там же и мор-

щинки вокруг него — как слова **РИСОВАЛ ПЪРАВЪКУ**. Возможно, что я выявил еще не все надписи.

Синтезируя, получаю такой текст: *ТОЛКУНОВ, КТО ЧТО-ТО НЕСЕТ С ПОЧТОЙ. РЕНЕГАТ ОТ КУКИША, ЛЮБИМЕЦ СТАРИКОВ, ШАШНИ С ДЕВИЦАМИ. МОЛЧАЛЬНИК. РИСОВАЛ ПРАВКУ ИВАН МИРОНОВ* — итого 20 слов. Как видим, текст намного превышает то, что мы обнаружили у Пушкина. Есть фамилия персонажа, а характеристика очень полная: и взятка во время утренней почты, и молчальник, и любимец стариков, и поклонник женщин, то есть угодник всех категорий людей. Недаром он отмечен многими наградами. С другой стороны, рисунок Пушкина весьма отличен от этого и по манере письма, и по характеристике персонажа, и по возрасту, и по положению. Я бы не взял на себя смелость утверждать, что корнет Пров Дежнев является подражанием ренегату Толкунову.

Вместе с тем, в данном отрывке есть два важных слова, которые объясняют ситуацию, неясную до этого. Прежде я никак не мог понять, как при наличии официального художника нерусской национальности появляются отличные русские надписи. Теперь два слова раскрыли эту тайну: русский художник РИСОВАЛ ПРАВКУ. В данном случае рисовал правку Иван Миронов, до этого, у Казота, рисовал Родион Родионов, или, в другом случае, Л. Твикс. Я это понимаю так: основной портрет рисует француз, англичанин или немец; но в качестве помощника он берет русского, который, добавляя, убавляя или чуть изменяя некоторые штрихи, отчего рисунок практически не меняется, вносит русский текст, превращая «КАРТИНУ» в «КАРТИНУ-РУНУ». В таком случае, над каждым рисунком работает боигада из двух художников, иностранного и русского; при этом иностранец работает официально, русский же — тайно. При этом, естественно, возникает вопрос, зачем это нужно иностранцам; на него я постараюсь ответить при подведении общих итогов. Пока же я хочу обратить внимание на то, что Пушкин в себе соединяет оба вида деятельности, создавая и основной рисунок, и дополнительные черты, передающие тайный текст. Так что чтение рисунков других авторов тоже приносит нужную информацию и позволяет решать ряд проблем.

Вольтер

У Пушкина к Вольтеру был особый интерес, и он не ограничился перерисовкой памятника Гудона, а сделал несколько рисунков этого мыслителя в профиль, разворотом влево. С.В. Денисенко пишет по этому поводу, что *около двадцати портретов подписаны самим Пушкиным — в основном все они сделаны «на случай». Подписаны и некоторые портреты исторических лиц. Некоторые портреты без подписи также не оставляют сомнений: таковы портреты Вольтера, весьма распространенные в пушкинское время. А.М. Эфрос отмечал, что прототипами пушкинских Вольтеров являлись известные работы А.-К. Кейлюса и особенно серия «Интимных зарисовок» Ж. Юбера* (ЭФ2, с. 304) (ДЕН, с. 192). Между тем, приводя четыре рисунка Пушкина, посвященные этому французскому философу (ДЕН, с. 193), к сожалению, никакого анализа им с искусствоведческой точки зрения



Рис. 175. Портреты Вольтера и мое чтение надписей

этот исследователь не дает. На мой взгляд, на всех рисунках Вольтер несколько шаржирован, особенно подчеркнуты его старческие черты, сильно выдвинута нижняя челюсть; кроме того, обыгрывается его ночной колпак. Похоже, что наш отечественный поэт особого пиетета к Вольтеру не испытывал.

Приступим к анализу тайных надписей (рис. 175). На первом портрете (ПД 835, л. 41) Вольтер изображен в ночном колпаке с сильно выдвинутой нижней челюстью и странно подавшимся вперед лицом, на подбородке и вверху шеи видна небритая щетина. Я читаю на колпаке **ЕСТЬ ВОЛЬТЕР**, на нижней части носа и несколько повернутом глазе **СЬТАРИКЪ**, то есть *СТАРИК*, и подпись на шее **А.С. ПУШКИН**. Так что весь текст *ЕСТЬ ВОЛЬТЕР-СТАРИК. А. С. ПУШКИН* состоит из 4 слов.

Второй портрет (ПД 834, л. 48, об.) не носит черт гротеска, более сдержан, но зато сильно раздут колпак. На свешивающейся вперед части колпака я читаю слово **ВОЛЬТЕР**, под носом **СЬТАРИКЪ**, на ухе и шее — **ПУШКИН**. Здесь текст самый короткий, состоит всего из трех слов: *ВОЛЬТЕР-СТАРИК. ПУШКИН.*

На третьем портрете (ПД 838, л. 105 об.) мы видим более крупные, чем обычно, нос и ухо, но более сжатый череп и колпак, закрывающий только темечко. Здесь имеются бакенбарды, низ которых состоит из тщательно выписанной буквы Я. Наличие штриховки всегда предполагает существование в ней нескольких слов. Я начинаю чтение с передней части колпака, где внизу написано ЗА, вверху ЯД, над ухом буква Л, на затылке под колпаком Ы и ниже на шее Й, что образует слово **ЗАЯДЛЫЙ**. Штриховка вдоль шеи снаружи образует слово **КУРИЛЬЩИК**. Как обычно, низ носа и часть рта можно прочитать как слово **СЬТАРИКЪ**. Наруж-

ная штриховка вдоль лба, носа и рта читается как слова **НА ГРАНИ**. Буквы на ухе и бекенбарде (над буквой Я — в зеркальном чтении) образуют слово **СУМАСШЕСТВИЯ**. Светлые пятна в штриховке над лбом и колпаком при обращении в цвете можно прочитать как слово **СУРОК**. Подбородок и нижняя часть шеи усеяны буквами и знаками с чтением **ЕЩЕ ЖИВЪ**. Светлые места на штриховке справа от шеи при обращении в цвете создают подпись, слово **ПУШКИН**. Таким образом, образуется довольно крупный текст: *СУРОК. ЗАЯДЛЫЙ КУРИЛЬЩИК, СТАРИК НА ГРАНИ СУМАСШЕСТВИЯ ЕЩЕ ЖИВ. ПУШКИН*, итого 10 слов. Теперь Пушкин сравнивает Вольтера с сурком, считает его заядлым курильщиком (и потому весьма пропахшим табачным дымом) и впавшим в старческий маразм (НА ГРАНИ СУМАСШЕСТВИЯ). Конечно же, Вольтер, умерший в 1778 году, за 21 год до рождения А.С. Пушкина, не жил в годы творчества поэта, однако всеобщий интерес к нему Пушкин выразил в ёмкой формуле СУРОК ЖИВ.

Наконец, четвертый портрет (ПД 1122, л. 1) представляет собой наименее карикатурное изображение Вольтера; нижняя челюсть вперед почти не выдается, вместо ночного колпака на голове у философа пышный парик, нет на щеках щетины или бакенбард, хотя складки на лбу и возле рта усилены. Чтение я начинаю с верха парика, где позитивно написано **СЕ**, а негативно — **СТАРИК**, а затем читаются локоны парика, в частности, на уровне лба — слово **КОТОРЫЙ**. Чуть ниже можно прочитать слова **УМЕЛ ЯРЬКО**, а вдоль внешней кромки парика сверху вниз — слово **СКИСАТЬ**. При этом последнее слово может быть прочитано и как слово КУСАТЬ (первая буква С выражена не очень отчетливо, а буква И так наклонена, что может быть прочитана и как У). В районе уха петли парика образуют слово **ОСОБЕННО**, на уровне рта — слова **ОКОЛО СЕРОГО СУРКА**, на линии плеча у спины в виде строки мелкого шрифта — слово **МОЩНОГО** и на передней части парика на плече — слово **ЗАПАХА**. На парике также можно прочитать светлые части локонов, обратив их в цвете; тогда справа, вдоль наружной части парика крупные знаки будут образовывать слово **ВОЛЬТЕР**, а левее, горизонтально в несколько строк и мелко — слова **СТАРИК ВОЛЬТЕР**. Кроме того, очень маленькими знаками вверху парика читается слово ВОЛЬТЕР, но оно дублирует два других слова, поэтому я его не воспроизвожу. Точно так же перед ртом в штриховке можно заметить надпись серым на черном фоне (при обращении в цвете она выглядит много хуже, поэтому я ее не воспроизвожу) СЕ ВОЛЬТЕР; которую я тоже не буду включать в число выявленных слов, ибо она дублирует уже имеющиеся надписи. Зато черным тут написано **Я МУДРО МЫСЛЮ**, — эти слова начертаны от имени Вольтера. Завершается надпись росчерком **ПУШКИН** в виде штриховки справа от парика. Еще одно такое же слово выявляется в штриховке слева от носа и лба, но светлым пропуском в штриховке, и я это слово не включаю в общий список. Оба слова штриховки нанесены сверху вниз. Таким образом, полный текст гласит: *ВОЛЬТЕР. Я МУДРО МЫСЛЮ. СЕ СТАРИК, КОТОРЫЙ УМЕЛ ЯРКО СКИСАТЬ (КУСАТЬ), ОСОБЕННО ОКОЛО СЕРОГО СУРКА МОЩНОГО ЗАПАХА. СТАРИК ВОЛЬТЕР. ПУШКИН*. Всего 19 слов, с учетом дублей — 24. Текст составлен так, что трудно сказать, умел ли Вольтер

скисать или кусать, и от кого шел мощный запах — от сурка или от Вольтера. Как видим, Пушкину не нравился и запах табачного дыма, что было крайней редкостью на рубеже XVIII–XIX веков, и псевдомудрость философа, и его язвительность (умение кусать) — поэту он видится на ряде портретов в образе серого сурка с оттопыренной головой и нижней челюстью. В любом случае, однако, перед нами в данном случае — наиболее полный и выразительный портрет Вольтера, к которому Пушкин шел через подготовку из трех предварительных набросков. Понятно, что такое суждение о всеобщем кумире, который все еще оставался живым в общественном мнении, вряд ли было бы положительно воспринято окружающими, отсюда и суждения, выраженные тайнописью.

Карикатуры на Вольтера

Так называется серия из 35 рисунков, выполненных Ж. Юбером и помещенных в «Физиогномике» Ж.-Г. Лафатера. Они воспроизведены также пушкиноведами (ДЕН, с. 193). Меня, однако, интересует, существовали ли надписи на этих изображениях, причем если подавляющее число рисунков Юбера изображали Вольтера в 3/4, а некоторые анфас, то я отобрал только те, на которых французский философ расположен в профиль; их оказалось всего пять. Правда, черты лица переданы на них точнее и менее вызывающими, чем у Пушкина, так что я бы скорее назвал серию портретов Пушкина карикатурами, тогда как портретами смотрится серия Юбера. Однако пушкиноведы полагают иначе.

На первом изображении Вольтер смотрит вправо (рис. 176). На колпаке расположены складки, которые после их переворачивания на 90° вправо можно прочитать как слово **ВОЛЬТЕР**. Левый и правый глаза читаются как слова **ВОТ КЪТО**, морщинка вокруг рта, нос и рот воспринимаются как знаки слова **ЗЬЛОБЕНЪ**, то есть *ЗЛОБЕН*, линия, отделяющая голову от шеи, начиная от уха и до подбородка слагается в знаки слов **НА ВЪСЕХ**. Таким образом, весь текст гласит: *ВОЛЬТЕР — ВОТ КТО ЗЛОБЕН НА ВСЕХ*. Тут 6 слов; характеристика философа — отрицательная.

Второй портрет тоже развернут вправо, тут Вольтер лысый, но с растительностью по краям головы. Тень от головы слева составлена, как я показал на примере последней трети, из трех одинаковых слов **ВОЛЬТЕР**. Кроме того, это же слово можно прочитать на волосах головы, обернув цвета и начав чтение слева направо с буквы В на затылке. Тут же, но при горизонтальном чтении видны слова **СМУТЬЯН И**, написанные мелким шрифтом, и слово **МЕЛКОЛОБЫЙ** — крупным; слово **УЧЕНЫЙ** содержится в самом верхнем завитке волос. При переходе к позитивным знакам следует обратить внимание на нижнюю кромку волос, где читаются слова **ЗЕЛО МАЛЪ**, и на рот и нос, где опять можно прочитать слово **СЬТАРИКЪ**. Суммировав, можно прочитать такой текст: *ВОЛЬТЕР. ВОЛЬТЕР — СМУТЬЯН И МЕЛКОЛОБЫЙ УЧЕНЫЙ. ОЧЕНЬ МАЛ СТАРИК*. Всего — 9 слов, из них одно повторяется. Однако характеристика Вольтера — опять негативная.

В целом ситуация проясняется, поэтому на дальнейших портретах пера Юбера нет смысла читать все надписи. Поэтому на третьем изображении, разверну-



Рис. 176. Вольтер в изображении Ж. Юбера и мое чтение надписей

том вправо, я читаю только утолщение колпака, на котором написано **ВОЛЬТЕР**, а также морщины шеи с соответствующим разворотом (на 90° вправо), из которых образуется слово **НЕКЪТО**, далее я читаю знаки на нижней челюсти от подбородка и вплоть до продолжения на парике, где я вычитываю слово **КИСЛЫЙ**. Нос и рот дают традиционное слово **СЬТАРИКЪ**, тогда как положенная на 90° вправо и обращенная в цвете кромка прядей парика над щекой составляет слова **50 ЛЕТ**. Напротив, затылочная часть парика при таком же изменении поставляет буквы для слова **МИМИКА**. Соединяя все вместе (но это далеко не полный текст), получаю: *ВОЛЬТЕР — НЕКТО КИСЛЫЙ, 50 ЛЕТ СТАРИК. МИМИКА*. В этом 7-словном тексте звучит некое новое утверждение, а именно: что Вольтер лет с 30 стал стариком, но отличался подвижной мимикой. А в целом характеристика КИСЛЫЙ никак не красит французского философа.

Далее я перехожу прямо к пятому изображению и читаю знаки на нагрудном банте, образующие слово **МЕРЗКИЙ**; такое же слово видится на самой нижней кромке парика. Морщины шеи и примыкающие к ней локоны парика следует развернуть и обратить в цвете; они нам сообщают слова **ЛИК ПОДМАСТЕРЬЯ**. А позитивные знаки локонов парика при том же повороте на 90° вправо дают дополнение: **НО МИМ И ЮМОРИСТ**. Таким образом, хотя у Вольтера имеется *МЕРЗКИЙ ЛИК ПОДМАСТЕРЬЯ*, но он *МИМ И ЮМОРИСТ*, — еще 6 слов в целом негативной характеристики.

Теперь, сопоставляя эти пять изображений пера Ж. Юбера с четырьмя портретами пера Пушкина, можно сказать, что традиция изображать Вольтера в колпаке или парике со стариковской мимикой сложилась во Франции. При в целом более сдержанном стиле рисования лица философа врисованные тексты оказались более резкими по сравнению с тестами Пушкина; у Юбера Вольтер оказывается МЕРЗКИМ, КИСЛЫМ, МЕЛОКОЛОБЫМ УЧЕНЫМ, ЗЛОБ-

НЫМ НА ВСЕХ ОЧЕНЬ МЕЛКИМ СТАРИКОМ, причем СТАРИКОМ последние 50 ЛЕТ, СМУТЬЯНОМ С ЛИКОМ ПОДМАСТЕРЬЯ, хотя МИМОМ И ЮМОРИСТОМ. У Пушкина же он СТАРИК НА ГРАНИ СУМАСШЕСТВИЯ, СУРОК, ЗАЯДЛЫЙ КУРИЛЬЩИК, КОТОРЫЙ УМЕЛ ЯРКО СКИСАТЬ или КУСАТЬ, с МОЩНЫМ ЗАПАХОМ, но в то же время умевший МУДРО МЫСЛИТЬ и ЕЩЕ ЖИВОЙ в общественном мнении. Таким образом, давая более карикатурную изобразительную трактовку, Пушкин в своих тайных текстах все же не отказывал Вольтеру в мудрости, не считал его узколобым ученым с ликом подмастерья, но в то же время, не застав его живым, не знал о его юморе и подвижной мимике. Можно также вспомнить пушкинскую уничижительную характеристику Гудона, где поэт явно переживает за то, что в скульптуре характер философа передан плохо. Поэтому, бесспорно признавая факт заимствования Пушкиным изобразительной манеры Юбера в трактовке образа Вольтера, простой плагиат в слове **СТАРИК**, следует все же признать несколько более сдержанную и потому объективную словесную характеристику Вольтера в сочетании с его более карикатурным рисованным образом.

Вообще говоря, такого рода трактовка графического образа со стороны Пушкина была вполне предсказуемой, если вспомнить его строки 1836 года:

Еще в ребячестве, бессмысленно лукавом
....
Я встретил старика с плешивой головой,
С очами быстрыми, зерцалом мысли зыбкой,
С устами, сжатыми наморщенной улыбкой.

Как видим, здесь больше уважения, чем насмешки.

Грибоедов

У Пушкина мы встречаем ряд портретов исторических лиц, которые он, в принципе, мог делать и с натуры. Во всяком случае, тут минимум небрежности, нарочитости и карикатурности. Чаще всего такие рисунки сделаны карандашом или карандашом с пером. Это давало возможность Пушкину гораздо лучше укрывать свои тайные записи, поскольку карандашный штрих при полутоновом воспроизведении сам по себе едва заметен, а если поверх нанесено несколько линий чернилами, то только они и фиксируются вниманием зрителя. Поэтому на первый взгляд на таких рисунках уж точно нет никаких букв кириллицы или знаков руницы. Правда, современные сканеры позволяют делать весьма контрастными едва заметные различия в освещенности, так что даже карандашные штрихи становятся явными. Это мы видим, например, на портрете А.С. Грибоедова 1831 года (ДУГ, с. 99, рис. 93).

На портрете Грибоедова (рис. 177) за его затылком и спиной помещается штриховка, на которой визуально внизу читается обычная подпись, **ПУШКИН**. Однако при высокой контрастности полутонов, при обращении в цвете и повороте на 90° влево тут можно прочитать слова **ЖИВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬ**



Рис. 177. Портрет А.С.Грибоедова и мое чтение надписей

ДУМ. При рассмотрении пряди волос, переходящей в бакенбарды, чернилами начертана буква О, и очень слабо карандашом — бука Н, что образует слово **ОН**. Небольшая кучка волос бакенбардов, читаемая от уровня воротничка до глаз вверх (лучше повернуть изображение на 90° вправо), изображает слово **МНЕ**. Продолжение требует обращения в цвете, где проступает слог МЕ, а затем идут черные штрихи двух знаков руницы, ША и ЛЪ, что образует слово **МЕШАЛЪ**. Между верхом и низом волос в этом месте выделяется светлая буква **Я**, внизу которой находится буква **И**, а ниже и правее видны буквы слова **ОН**. Еще правее, до затылка, черным начертано слово **МУКА**. На плече можно прочитать то же, что написано ниже открыто: **КНЯЗЮ ПУШКИНУ**. Наконец, ниже, за плечом и под ним начертано **МОИМИ РУНАМА**. Внизу открыто написано **ГРИБОЕДОВЪ**.

Синтезируя, получаем текст: *ГРИБОЕДОВ — ЖИВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬ ДУМ. ОН МНЕ МЕШАЛ. МУКА! КНЯЗЮ ПУШКИНУ МОИМИ РУНАМИ. ПУШКИН*. Итого — 13 слов, так что текст средней длины. Мне никогда не приходило в голову, что два гения русской литературы соперничали между собой, так что ЖИВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬ ДУМ Грибоедов мог МЕШАТЬ Пушкину. Разумеется, такое можно начертать только тайнописью. И это, конечно же, заветное и выстраданное.



Рис. 178. Портрет Н.В. Гоголя и мое чтение надписей

Гоголь

Изображение Гоголя 1833 года (ДУГ, с. 99, рис. 84) крайне лаконично; практически отсутствуют затылок, плечо и штриховка. Зато очень хорошо передан нос под очками, с этого места и следует начать чтение (рис. 178).

Это место читается руницей **ГОГОЛЬ**, но основная надпись сделана очень мелким шрифтом на диагонали, отделяющей воротник от шеи. Там написано **НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ**, что, на наш взгляд, свидетельствует о весьма теплых чувствах поэта к Гоголю; заметим, что на портрете Грибоедова тайнописью не вписана даже фамилия.

Ниже начертано чуть покрупнее: **ЛЮБЛЮ И МОЛЮСЬ**. На портрете выделены также верхняя и нижняя губы, которые читаются **ГОГОЛЬ**. Редкие волосы и верх уха образуют знаки слова **ДРУГЪ**, а бантик пред воротником можно прочитать как слово **ОРАТОРЪ**. Таким образом, весь текст получается таким: *ГОГОЛЬ. НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ. ОРАТОР, ДРУГ. ЛЮБЛЮ И МОЛЮСЬ*. Всего 9 слов.

По сравнению с тайным текстом на портрете Грибоедова здесь переданы совершенно иные чувства: Гоголь не соперник, не писатель и даже не литератор, он ОРАТОР и ДРУГ. Он не только не МЕШАЕТ (хотя, полагаю, после Пушкина он тоже становится ВЛАСТИТЕЛЬ ДУМ), его Пушкин ЛЮБИТ и на него МОЛИТСЯ.



Рис. 179. Портрет А.А. Дельвига и мое чтение надписей

Дельвиг

А.А. Дельвиг входил в число близких знакомых Пушкина; на портрете 1829 (?) года (ДУГ, с.99, рис. 95) он передан весьма важным господином (рис. 179).

Чтение я начинаю с губ и носа, повернутых на 90° вправо (показано на врезке), где, повторяя элементы, можно прочитать слово **МЕСЬЕ**, а очки — как слово **ДЕЛЬВИГЪ** (для вписывания последней транслитерации места не хватило). Затем я переношу на врезку штриховку затылка, развернутую на 90° влево. Здесь можно прочитать слова **ТО ОН, МОЙ ЖИРНЫЙ А.А. ДЕЛЬВИГ**, хотя буквы А.А. едва угадываются. Но наиболее интересная надпись оказывается при обращении цвета; тут можно прочитать в 4 строки надпись **ИЛИ ВЗАЙМЫ НЪ ПАРУ ДНЕЙ 180 РУБЛЕЙ**. Так что Дельвига Пушкин понимает как синоним выражения «дать взаймы на пару дней 180 рублей», что показывает очень тесные приятельские отношения. На галстуке опять дублируется выражение **ТО ДЕЛЬВИГ**, а акцент на лишнем вырезе лацкана говорит за наличие надписи, которую можно понять как **ВЬ ЗИНОКЪ**, то есть *В АЛЬБОМ К ЗИНКУ*. Я это понимаю как указание разместить портрет в альбоме Зинаиды. Возможно, этой Зинаидой была Зинаида Александровна Волконская, урожденная Белосельская-Белозерская.

Полный текст таков: *ТО ДЕЛЬВИГ. МЕСЬЕ ДЕЛЬВИГ. ТО ОН, МОЙ ЖИРНЫЙ А.А. ДЕЛЬВИГ, ИЛИ «ВЗАЙМЫ НА ПАРУ ДНЕЙ 180 РУБЛЕЙ». В ЗИНОК*, здесь 18 слов. Речь тут не идет о дружбе и близости духовных интересов, но о приятельстве, когда важного «месье» позволительно назвать «жирным» и попросить у него огромную сумму денег взаймы на пару дней.

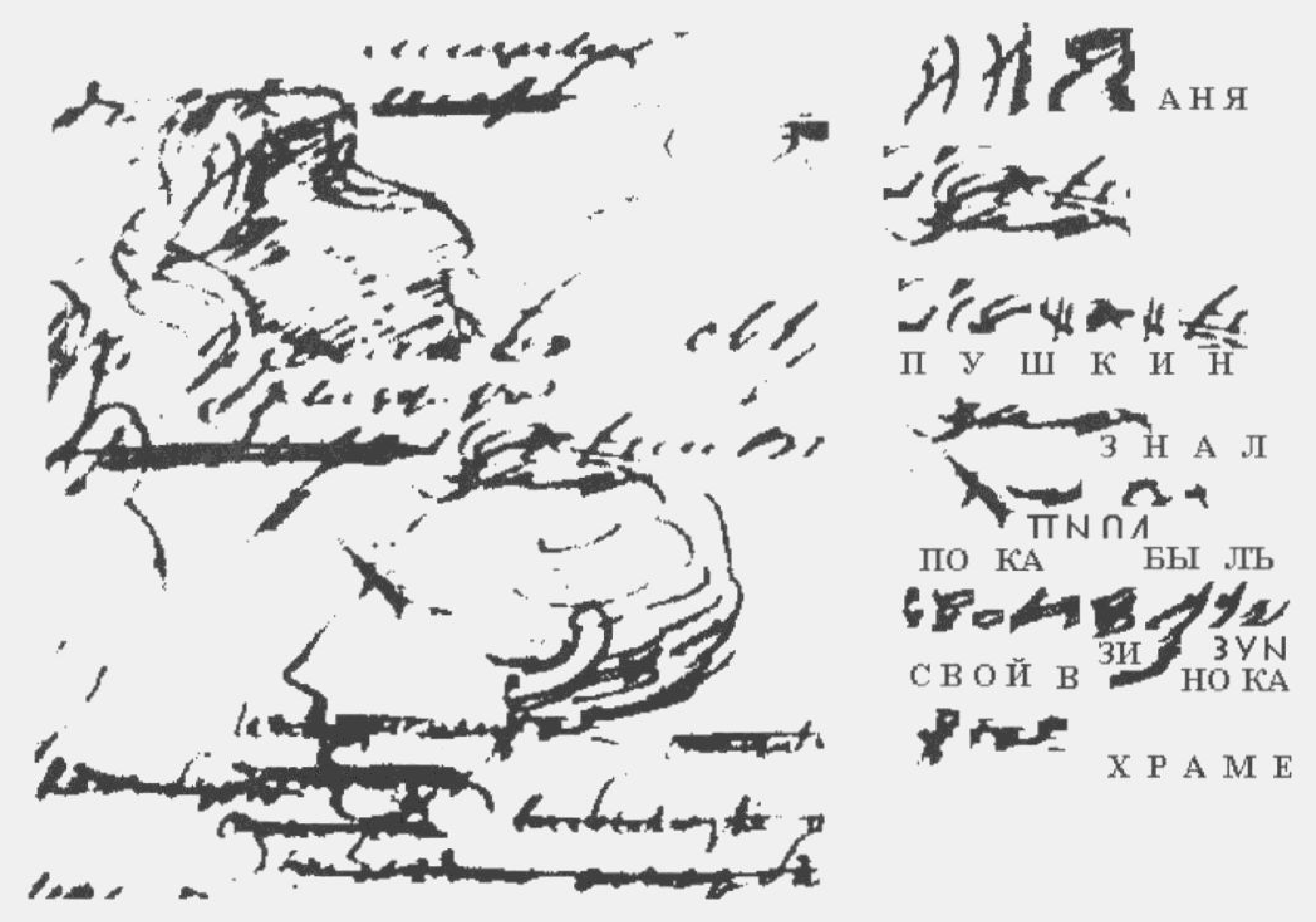


Рис. 180. Портрет Е.А. Баратынского и мое чтение надписей

Баратынский

Портрет Баратынского написан не карандашом, а чернилами, и к тому же в черновике рукописи *песни второй* поэмы «Полтава» в 1828 году (ДЕН, с. 115–116). Над портретом изображена дама с обнаженным торсом, запрокинувшая голову. Уже эта манера письма и это окружение данного рисунка говорят об определенном пренебрежении Пушкина к изображаемому лицу.

Сначала я читаю имя дамы, **АНЯ**, но оставляю исследование деталей ее изображения до специальной главы. Здесь же меня интересуют надписи на портрете Баратынского. Так, волосы портретируемого можно понять как слово **ПУШКИН**. Их нижняя кромка образует рукописное начертание слова **ЗНАЛ**. Глаз и верх уха представляют собой знаки руницы, обозначающие слова **ПОКА БЫЛЪ**. Низ уха и волосы правее и под ним образуют буквы и знаки слов **СВОЙ В ЗИНОКА ХРАМЕ**. Так что полный текст выглядит как одно предложение: *ПУШКИН ЗНАЛ, ПОКА БЫЛ СВОЙ В ЗИНОКА ХРАМЕ*, содержащее 8 слов. Таким образом, Е.А. Баратынский был принят в кружке Зинаиды (Волконской?) и считался приятелем, однако, видимо в результате какого-то недоразумения, оказался из него изгнанным с прекращением приятельских отношений. Возможно, это произошло из-за обольщения некоей АНИ, однако на портрете подробности отсутствуют.

Как видим, для каждого из портретируемых А.С. Пушкин нашел свои слова, наиболее точно отражающие его отношение к ним. Я бы назвал такой жанр «портрет-афоризм», ибо он лаконичнее и точнее, чем «картина-руна».

Здесь, хотя лицо персонажа нарисовано явно по памяти, сама композиция карикатуры явно скопирована с традиционных рисунков, причем пушкиноведы усматривают тут влияние именно английской карикатуры. О карикатуре на этого француза, нарисованной в кишеневский период (весна 1821 года) и относимой к жанровым сценам, можно прочитать у С.В. Денисенко следующее: *...так, без штанов, был нарисован в свое время в Кишиневе француз Дегильи, отказавшийся драться с Пушкиным на дуэли (ПД 831, л. 42). Подпись под рисунком гласит: «Ma femme!.. ta culotte... et mon duel donc!.. ah ma foi, qu'elle s'en tire comme elle voudra, puisque c'est elle qui porte culotte...» Всегда игра*!. А в примечании он дает перевод: «*Жена!.. штаны... а дуэль-то моя!...эх, право, пускай она сама как хочет отыгрывается, раз она играет первую скрипку...*» (франц.). *Здесь непереводимая игра слов: porte culotte значит носить штаны, в переносном смысле применяется к женам, которые верховодят в браке. Лист выполнен в традиционной для английских карикатуристов манере: с легендой под чертой. И стилистика для передачи презренной трусости та же: обнаженные ягодицы из-под укороченной рубашки* (ДЕН, с. 115–116).

Действительно, на рис. 181 (ДЕН, с. 116) мы видим мужчину с крупной головой, очень тощими ногами, из-под рубашки которого выступают обнаженные ягодицы. Что же тут Пушкин начертал тайнописью?

Прежде всего, достоточно сложную надпись образуют волосы Дегильи, и если аккуратно разложить буквы в нужном порядке, получатся слова **ВЛИП НА ПУШКУ**. До сих пор существует выражение *взять на пушку*, что означает *испугать ложной опасностью*, то есть заставить человека испугаться в общем-то безобидных вещей. Кроме того, существует выражение *влипнуть в историю*, что означает *попасть в трудную ситуацию*, как правило, у такой ситуации бывает неприятная концовка. Пушкин объединяет оба выражения в одно, *влип на пушку*, обыгрывая свою фамилию *Пушкин*, то есть Дегильи *влип в сети Пушкина*. Таким образом, в этих трех словах мы видим верх изобретательности поэта и умения выбирать тонкие смыслы слов.

Низ рукава рубашки образует большую букву **Я** (которую я обращаю в цвете), а тень от нее на рубашке справа от руки вычерчивает слово **ПРОПАЛ**. Тем самым дается реплика от лица Дегильи, который осознает щекотливость своего положения. Слева от рукава складки рубашки при обращении в цвете дают серию знаков руницы, расположенных в столбец и слитых в лигатуру, которую я читаю **ПОРЪТЪКИ**. Таким образом, в русском варианте это не «штаны» и тем более не «брюки», а «портки», стилистически наиболее грубое обозначение одежды для ног. Ниже находится клякса горизонтального направления, а под ней — слева знак БО (который при обращении цвета и повороте на 180° становится знаком БЕ), справа — ЗЬ, что образует слово **БЕЗЬ**, то есть *БЕЗ*. Тень от рубашки на ягодицах образует чередующиеся позитивные и негативные знаки, которые я читаю как слово **ПОРТОКЪ**. Таким образом, прямая речь Дегильи продолжается, и ее можно передать многоточием как выражением растерянности персонажа: *Я ПРОПАЛ... ПОРТКИ... БЕЗ ПОРТОК...*

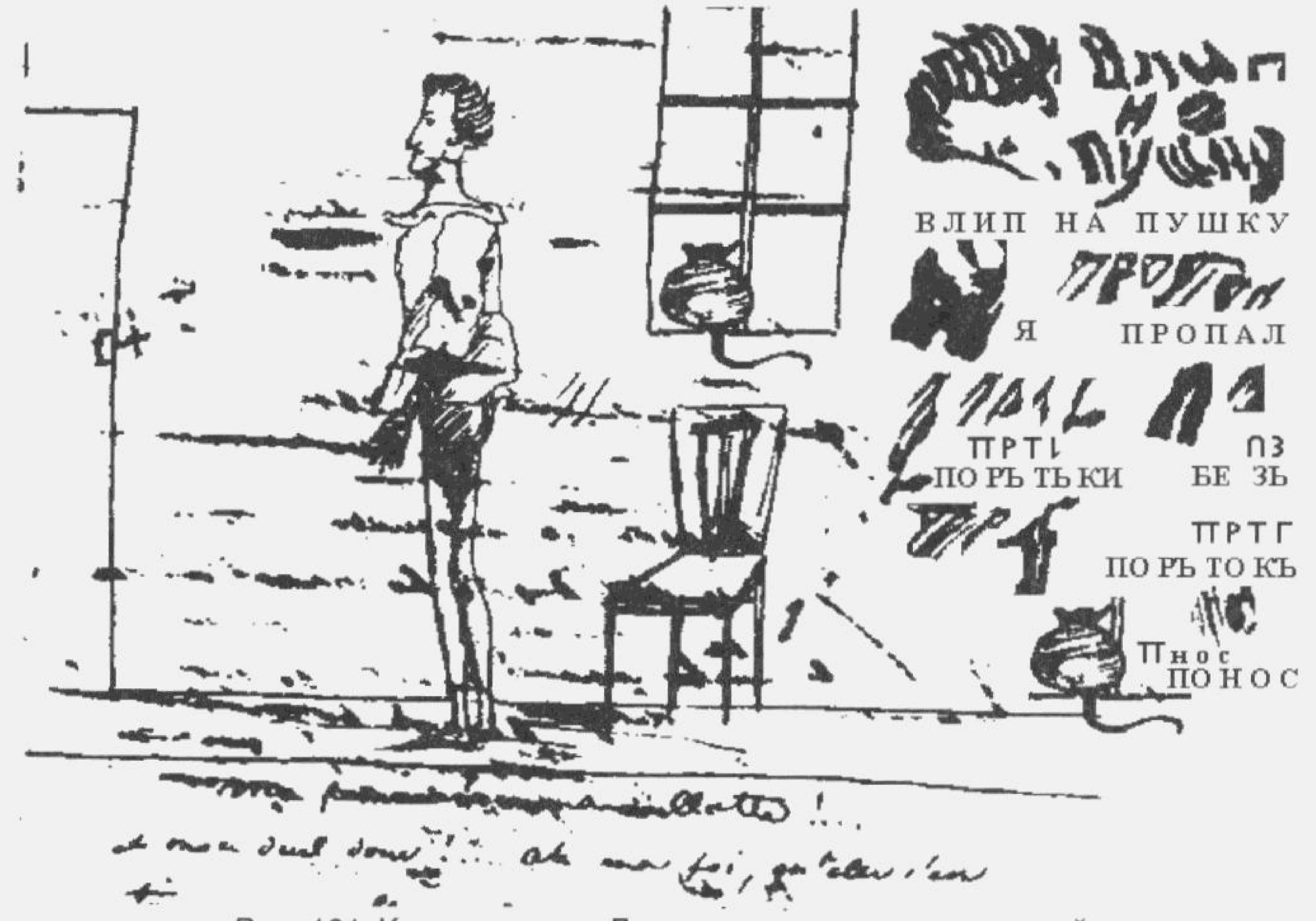


Рис. 181. Карикатура на Дегильи и мое чтение надписей

Правда, возникает вопрос, каким образом француз оказался дома в таком неприличном положении. Ответ на это дает штриховка на изображении кота, который опять сидит спиной к зрителю: если ее повернуть на 90° влево и обратить в цвете, то можно прочитать слово **ПОНОС**. Таким образом, вызов на дуэль со стороны Пушкина привел его противника в стрессовое состояние, вызвал медвежью болезнь, и для удовлетворения этой физиологической потребности Дегильи снял брюки; в таком виде его и застает зритель, перед которым Дегильи чувствует себя пропавшим.

Так что текст тайнописи невелик: *ВЛИП НА ПУШКУ. Я ПРОПАЛ...ПОРТКИ...БЕЗ ПОРТОК...ПОНОС*, всего 9 слов. В данном случае у нас есть уникальная возможность сравнить тайный и явный текст на один и тот же сюжет, что крайне полезно для получения важных выводов. Так, прежде всего, оба текста написаны на разных языках, тайный на русском, явный на французском. Конечно же, француз Дегильи свои реплики на карикатуре должен давать на французском языке (даже если в России он разговаривает по-русски, хотя такой необходимости при общении с дворянами у него нет). Но в том-то и дело, что **руница не приспособлена для французского языка**, точно так же, как она не приспособлена ни для английского, ни для немецкого. Более того, даже **кириллица как буквенное письмо, применяется только для передачи русской тайнописи**, и хотя ее легко заменить на латиницу для вписывания французского текста, этого не происходит. Почему? Да потому же, почему в рисунках романов писателей Франции и Англии мы видим сплошь русский текст: **традиция**

тайнописи существовала только и исключительно на русском языке и в русской графике. Если бы такая традиция существовала во всех других странах, как национальная, мы бы это непременно заметили. Но в том-то и дело, что **русская тайнопись, как Коран, не допускает перевода на другие языки**.

Далее, французский текст содержит 26 слов против 9 русских, то есть он втрое длиннее. И это не потому, что Пушкин тут более витиевато передал тот же смысл (кстати, в явном тексте он опустил слово «понос», отчего нелепая ситуация с обнаженными ягодицами осталась необъясненной, то есть смысл оказалася раскрытым не полностью). В данном случае речь идет о разной стилистике. **Рисункам присущ, так сказать, «телеграфный стиль»**, где каждое слово — на вес золота (ведь тут мало его придумать, необходимо продумать, каким способом можно его вписать незаметно, а это — много более сложная задача, так что приходится вписывать слова минимального размера. Этого ограничения нет в явной подрисуночной подписи, которая обычно содержит 2—3 десятка слов, хотя сам по себе стиль подрисуночных подписей — это особый повествовательный жанр (я имею в виду не название рисунка, а разыгрывание сценки с монологом персонажа).

Наконец, вполне понятно, что сначала создавался рисунок со встроенным в него текстом и только потом оформлялась подрисуночная подпись. Между ними мог быть интервал от нескольких минут до нескольких дней. То есть, опять мы видим, что внутренний, тайный текст первичен, под него продумывается композиция рисунка, а затем, когда рисунок, то есть вторичный продукт, создан, появляется новый текст, уже третичный. Иными словами, перед нами развертывается схема С-Р-НС, то есть Слово-Рисунок-Новое Слово. В данном случае НС оказывается текстом французского языка. Но во многих других случаях НС становится поэтическими строками. Следовательно, в данной карикатуре перед нами обнажается творческая лаборатория поэта: сначала продумывается суть в нескольких словах; эти слова (С) позже вписываются в рисунок в виде тайнописи, но пока они удерживаются в воображении Затем под них создается рисунок (Р), который делает ситуацию предельно наглядной, порождая массу поэтических или прозаических ассоциаций. Далее эти слова материализуются в виде врисованной тайнописи, понятной автору, но совершенно незаметной зрителю. На них теперь, когда риснок создан, можно не обращать внимания. И уже рисунок оказывается и планом, и вдохновителем новых слов (НС), то есть поэтических строк. Но поскольку тайнопись все-таки материализована и встроена в рисунок, к ней всегда имеется возможность вернуться, даже спустя много лет, и посмотреть, насколько точно реализован замысел; и если свежим взглядом будет замечено отклонение, его можно будет исправить корректурой. Так что с точки зрения теории информации мы имеем двухступенчатый процесс кодирования и декодирования, где сначала текст на русском языке кодируется в виде рисунка, потом он же декодируется в виде более детального замысла и вновь кодируется, но теперь уже либо на другом языке (как в примере с карикатурой на Дегильи, где применяется игра слов, свойственная именно этому языку), либо с помощью слов на русском языке, но подобранных по ритму и рифме (то есть в виде поэтического текста). Как видим, **за видимой легкостью и образностью поэтического языка Пушкина скрывается огромная подготовительная работа**.

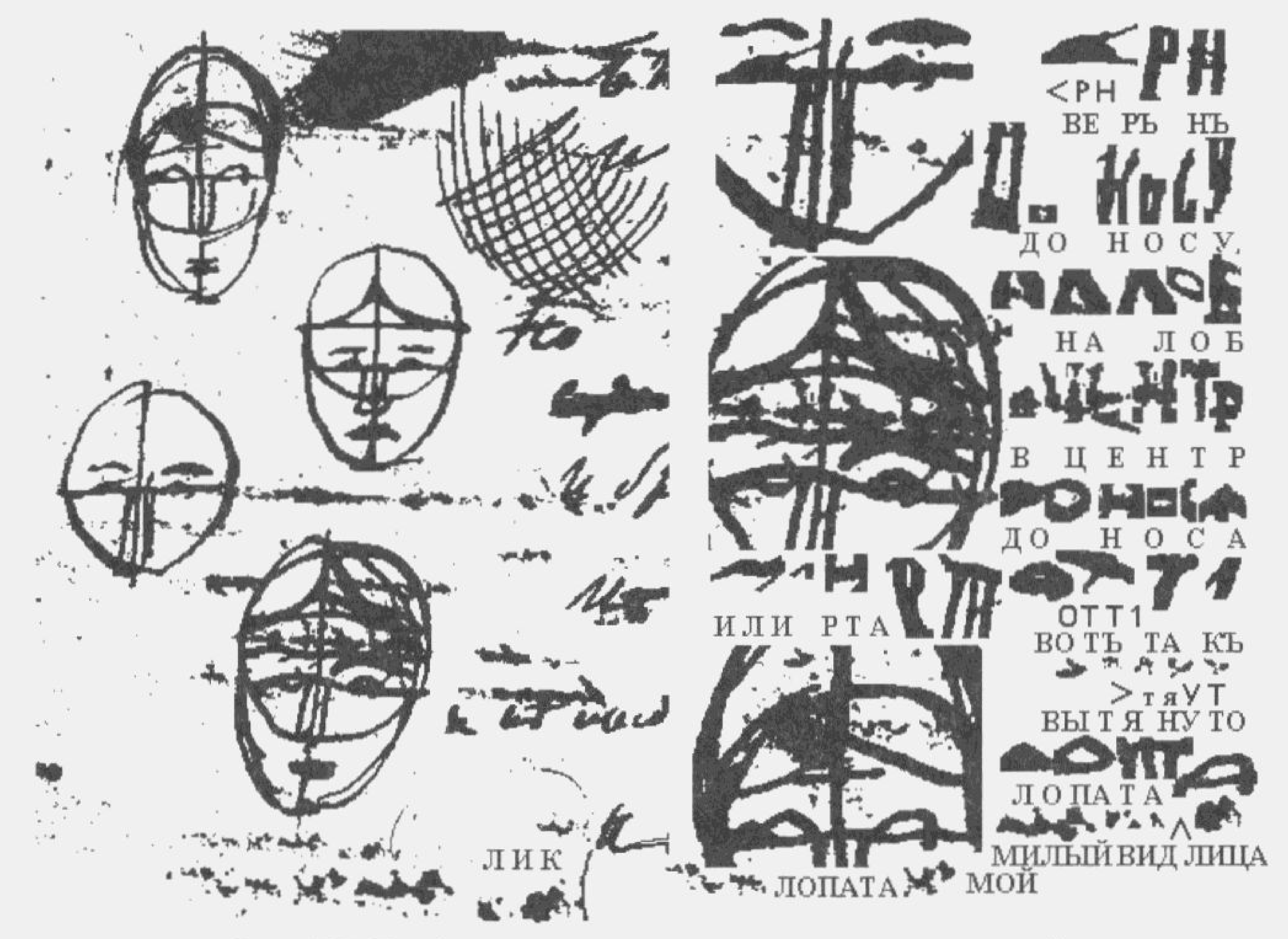


Рис. 182. Пробы построения лица и мои чтения надписей

Пробы построения лица

В качестве основы для построения собственных композиций Пушкин решил отобрать нужный овал лица. Полагаю, что прототипы для такого построения он мог встретить в различных руководствах по живописи. К сожалению, соответствующий рисунок остался без комментарием, хот был упомянут С.В. Денисенко в таком контексте: *Кстати, на одном из листов (ПД 835, л. 18 об.) мы видим пробы построения Пушкиным человеческого лица и штриховки* (ДЕН, с. 139). Действительно, показано четыре изображения лица (ДЕН, с. 133), при этом окружность с центром в переносице в одних случаях достает до кончика носа, в других нос выходит за ее пределы, в третьих выше окружности оказывается темя. Было бы интересно посмотреть, какие комментарии Пушкин встроил в свои изобразительные штудии.

Чтение я начинаю не с лица, а с изображени окружности со вписанными глазами, бровями и носом; на врезке я даю это изображение крупным планом (рис. 182). Левый глаз представляет собой слоговой знак ВЕ, правая часть носа (слева от центральной линни) — знаки РЪ и НЪ, что образует слово **ВЕРЪНЪ**, то есть *ВЕРНО*. В самом низу этой части выделяется буква Д, а над ней О; справа от центральной линии в центре можно обнаружить буквы Н, О, С и У. Все вместе образует слова **ДО НОСУ**. Затем я читаю нижний рисунок лица с нарисованной на нем аналогичной окружностью. На верхнем фрагменте правее осевой линии можно прочитать слова **НА ЛОБ**, на средней линии я вы-

деляю буквы В, Ц (соседнюю графему следует повернуть вправо на 90°), Е (эту же графему я поворачиваю на 180°), Н (правая мачта образована осевой линией), Р (выше центра по осевой), что образует слова **В ЦЕНТР**. Справа от осевой линии выше и ниже горизонтальной оси я читаю слова **ДО НОСА**. Левее вертикальной оси и ниже горизонтальной читается слово **ИЛИ**, а глаз слева от осевой и графемы носа образуют буквы слова **РТА**. Правее вертикальной оси расположен глаз и ряд штрихов, которые я читаю как **ВОТЪ ТАКЪ**. Наконец, я читаю верхнее лицо слева (правое верхнее изображение, на мой взгляд, надписей не содержит), вынося его верхнюю часть на врезку, и там, в левом верхнем квадрате читается знак ВЫ, а правее и ниже — буквы ТЯ и знаки НУ и ТО, что образует слово **ВЫТЯНУТО**. А на линии глаз читается слово **ЛОПАТА**, то есть таким способом Пушкин обозначил вытянутое по вертикали лицо.

Имеется также явная подпись внизу, которую трудно прочитать, потому я ее дублирую внизу в большем масштабе и читаю как фразу **ЛОПАТА — МОЙ МИЛЫЙ ВИД ЛИЦА**. Эту фразу я включаю в общие тайные размышления Пушкина.

Итак, на этой серии рисунков предложен такой текст: *ВЕРНО, ДО НОСУ. — НА ЛОБ В ЦЕНТР, ДО НОСА ИЛИ РТА. ВОТ ТАК. — ВЫТЯНУТО, ЛОПАТА. — ЛОПАТА — МОЙ МИЛЫЙ ВИД ЛИЦА*. Всего 20 слов. Из них видно, что Пушкина весьма интересовали пропорции головы, которая должна была иметь невысокое темя и некрупный нос; однако поэт сам предложил назвать вытянутую голову ЛОПАТОЙ и признался, что именно такой вид лица ему милее всего. Это наблюдение означает для нас, что наряду с портретом-афоризмом у Пушкина имелся и рисунок-эксперимент.

Интерьер

Несомненно с натуры Пушкин изобразил «стол перед окном», как назвали данный рисунок пушкиноведы. С.В. Денисенко так комментировл пушкинские интерьеры: *Любопытно, что во всех зарисовках Пушкина присутствует письменный стол — необходимая принадлежность писательского труда. Два рисунка из тетради ПД 831 датируются 1820 1820–1821 годами и сделаны во время пребывания поэта в Кишиневе. С какой целью? Скорее всего, в перерывах писания, когда «мысль нейдет», когда взгляд невольно скользит по окружающим предметам. «Я опять в своих развалинах, в моей темной комнате перед решетчатым окном...» (XIII, 309) — вспоминал о своем заточении Пушкин позднее, в 1826 году, в письме к Н.С. Алексееву. И вот на рисунке мы видим это решетчатое окно в доме генерала Инзова в Кишиневе и столик с нехитрыми предметами пушкинского быта: щеткой, стаканом, салфеткой (ПОД, л. 68 об.)*. Прервем тут цитирование, ибо именно эта зарисовка и является предметом нашего исследования; мне неясно, откуда у исследователя такая уверенность в том, что на рисунке изображен именно интерьер дома генерала Инзова? Ведь, как я могу видеть, явных подписей рисунка нет. Однако продолжим высказывание пушкиноведа: *В другом рисунке на круглом столике — перо с черниль-*

ницей и конверт (ПД 831, л. 62 об.). Третий рисунок сделан много позднее, в знаменитую Болдинскую осень 1830 г. (ПД 1621, л. 2 об). Шкаф с книгами, письменный стол, заваленный лежащими в беспорядке книгами и бумагами, зеркало (или миниатюра?), голова мужчины, выглядывающего из-за какой-то коробки (некоторые исследователи полагали, что это бюст Наполеона). Кабинет ли это в Болдине, как традиционно считается? Нам представляется, что нет. Известно, что в Болдинском заточении книг у Пушкина в таком количестве не было. Быть может, это кабинет уездного начальника, которого посещал Пушкин с просьбами разрешить ему выехать через карантины в Москву? Канцелярская волокита, долгие ожидания — и вот появляется зарисовка уголка кабинета... Любопытно, что в Пушкинском музее в селе Большое Болдино в экспозиции воспроизведен «уголок кабинета Пушкина» по этому рисунку, где в центре стола поставлен почему-то бюст Антиноя... Красиво, конечно, но не убедительно (ДЕН, с. 204–205). Согласен, что Пушкин любил изображать интерьеры со столом. Вместе с тем, последний интерьер, к сожалению не воспроизведенный С.В. Денисенко в цитированной монографии, оставил у него ряд вопросов, и прежде всего о его атрибуцией Болдином (если бы рисунок был помещен в этой монографии, его можно было бы исследовать на предмет высказываний самого Пушкина, который обычно помечал место создания). Неясно, однако, почему же другие рисунки понимаются так однозначно? Почему решетчатое окно, которое было типовой конструкцией пушкинского времени, связывается именно с домом генерала Инзова в Кишиневе? Полагаю, что ответ на ряд вопросов нам даст исследование самого рисунка. Ведь помимо окна на нем изображен и пейзаж с многочисленной штриховкой, а это как раз и есть признак тайнописи.

Поскольку все надписи врисованы в решетку окна, имеет смысл задать их координаты квадратами с нумерацией, помечая цифрами сначала ряды (1–4), затем колонки (1–4). Первая надпись находится в координатах 1–3 — 1–4 (рис. 183). При большом увеличении видно, что это — полка с книгами (это, видимо, отражение полки с противоположной стены, ибо переплеты рамы и стекло не удержат тяжелой полки, да и никто не крепит полку к окну), но на ней светлым на темном фоне (то есть негативно) написано: **ПОЛЪКА ФОНВИЗИНА**. (В это негативное изображение я частично добавил позитивное, чтобы буквы были полными.) В квадрате 2–3 находится изображения верха крыши соседнего дома, я вынес его на врезку вверху. При обращении в цвете видна лигатура, которая разлагается на слова **ВИД НЪ КРЫШУ**, то есть *ВИД НА КРЫШУ*. Разумеется, это вид довольно угрюмый. В прямоугольнике 2–4 цвета обращать не надо, там надпись расположена в виде волны, и при большом увеличении (но с трудом) ее можно прочитать как **РВЫ И УХАБЫ**. Очевидно, что эти слова описывают не вид из окна, а характер подъезда к зданию. Прямоугольник 3–3 содержит знаки и позитивные и негативные, и из них составляются слова **НОЧЬ ГОРОДКА**. Уже из нее видно, что речь идет вовсе не о Кишиневе, не о доме генерала Инзова, где Пушкин жил, но лишь о городке, где он на ночь

оставался проездом. Кроме того, тут же читается слово **ПОКРОВА**, то есть название городка. Такой городок современной Владимирской области примерно в 100 км от Москвы на восток действительно существует, стоит на реке Нерли, где немного южнее находится замечательный храм, вершина русского зодчества. В этом же прямоугольнике вверху справа читается слово **НЕ**, а продолжение идет через прямоугольник 3–4, где с большим трудом угадываются слова **ВЪ МОСКВЕ**. Таким образом, столичному городу Петербургу Пушкин противопоставляет городки, одним из которых он называет Москву, и потому уточняет, что рисунок сделан не в Москве, а в Покрове. В прямоугольник 4–2 попадает часть крыши со штриховкой, тем не менее там можно различить слово **СМОЛЕНСКА**. Слово в таком падеже не понятно; однако повторное всматривание в данное место показало, что я пропустил знак КА (которым можно иногда читать и КО), находящийся как раз на черте решетки и потому малозаметный, и не учел последнюю букву У основной лигатуры, поэтому сейчас, подкорректировав, я получаю слова **КО СМОЛЕНСКУ**. Следовательно, речь идет о пути Пушкина в Кишинев через Смоленск, но, поскольку он к кому-то заезжал, он поехал не через Москву, а через Покров. В прямоугольнике 4–3 читается слово, написанное в виде колонки **САРАЙ**, а ниже в горизонтальном направлении слова **И БРИЧКА**. На мой взгляд, тут речь идет о том, что Пушкин видит из окна помимо крыш домов сарай и бричку. Соседний прямоугольник 4–4 занимают слова **КРОВЬ ВНОВЬ**. Я их понимаю, как открывшееся у Пушкина ввиду путешествия в бричке по рвам и ухабам кровотечение, которое, однако, быстро прекратилось, пока он делал зарисовку окна.

В прямоугольнике 5–1 виден угол дома под крышей; но крышу можно прочитать как слоговой знак ПО, угол — как ГО, а две параллельных линии — как ДИ, что образует слово **ПОГОДИ!** (на рисунке не отмечено). Оно означает, что Пушкин сознательно остановился на ночлег раньше, чем позволяла погода, и именно по состоянию здоровья. В прямоугольнике 5–2 верхняя надпись дана негативно; на ней читается с большим трудом название, **РЕКА НЕРЛЬ**. Ниже позитивными и негативными графическими элементами написаны слова **НАВОРОВАЛ МАЛО** (последнее слово выделено жирным шрифтом) **ЛУЧИНКИ**. Очевидно, не только на свечи, но даже и на лучинки денег у Пушкина было слишком мало. Прямоугольник 5–3 дает надпись (тоже читаемую с большим трудом в обращенном свете) **ВЫРВАЛ** (верхний ряд) **ТРИ** (средний ряд) **ЛИСТИКА** (нижний ряд). В прямоугольнике 5–4 находим продолжение: **Я** (огромная черная буква) **СОВРАЛ** (слева внизу), **Я ВЗЯЛ** (справа внизу, не показано на рисунке).

Прямоугольник 6–1 пуст, а в 6–2 мы находим текст **И Я ВЗЯЛ** (вверху в обращенном цвете) **И ИЗ КНИЖКИ** (внизу в прямом цвете). Надпись прямоугольника 6–3 читается хуже всего и только при обращении цвета, там скорее угадываются слова **НА ПРИЧАСТИИ**. В последнем прямоугольнике 6–4 я читаю (на рисунке не показано) слова **Я ВЗЯЛ БУМАГУ**. Тем самым, Пушкин чувствует глубокое раскаяние в том, что он вырвал три листика из собрания сочинений своего предшественника Фонвизина в качестве, видимо, туалетной бу-

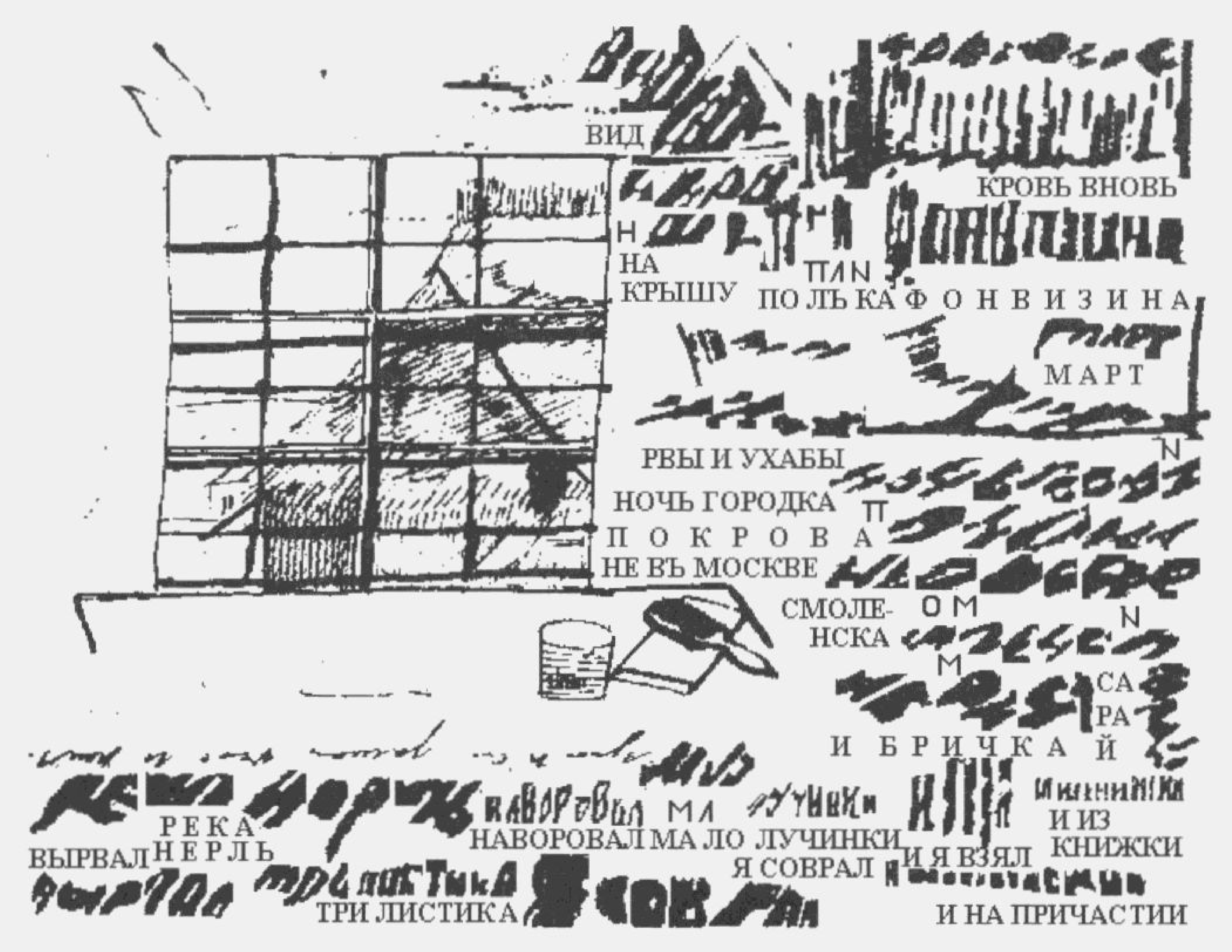


Рис. 183. Стол перед окном и мое чтение надписей

маги. Кроме того, он не признался в каком-то прегрешении на причастии. Это его поразило больше всего; в словах Я СОВРАЛ подчеркнуто слово Я, то есть от себя он такого не ожидал. Не думаю только, что причастие он принимал в Покрове и в тот же день — вероятно, речь идет о событиях последней недели. Последние клеточки он расчерчивал в глубоком смятении и потому несколько перескакивал с мысли на мысль. При организации отдельных слов в целый текст это следует учесть.

Итак, данная картина-руна выглядит таким образом: *НОЧЬ ГОРОДКА ПОКРОВА, НЕ В МОСКВЕ, РЕКА НЕРЛЬ, КО СМОЛЕНСКУ. РВЫ И УХАБЫ, САРАЙ И БРИЧКА. КРОВЬ ВНОВЬ — ПОГОДИ! ВИД НА КРЫШУ. НАВОРОВАЛ МАЛО ЛУЧИНКИ. ПОЛКА ФОНВИЗИНА, И Я ВЗЯЛ И ИЗ КНИЖКИ ВЫРВАЛ ТРИ ЛИСТИКА — Я ВЗЯЛ БУМАГУ. Я СОВРАЛ НА ПРИЧАСТИИ*! Итого — 43 слова. Перед нами — небольшая дорожная зарисовка, вписанная в рисунок с натуры. Из нее можно узнать много биографических подробностей: и где Пушкин остановился, и как он перенес путешествие в бричке, и каково было состояние дорог, и куда он направлялся, и как обстояло дело с его финансами и с проблемой освещения на постоялом дворе, и даже пикантные подробности насчет туалетной бумаги (полагаю, однако, что Пушкин был не первым, кто воспользовался трудами Фонвизина в указанном смысле) и по поводу резко отрицательного отношения Пушкина к такому по-

ступку, как ложь на причастии. С другой стороны, я прежде не знал, что на постоялых дворах к услугам гостей предоставлялась художественная литература — это все-таки создает некоторый уровень комфорта. Но, конечно же, удивляет щепетильность Пушкина в отношении бытовых мелочей: о дармовой лучине он пишет, что ее своровал, однако совесть ему не позволила своровать много; он упомянул и три листа из книг Фонвизина, и ложь на последнем причастии.

Общий итог

В данной главе проанализировано 23 рисунка Пушкина, где изображено 25 персонажей, один рисунок, приписываемый Пушкину, но принадлежащий другому лицу (некой «Фаине Ушаковой»), а также 11 рисунков других художников; то есть, всего исследовано 35 рисунков. Вместе с тем, данная глава оказывается едва ли не самой важной в решении проблемы заимствования Пушкиным формы персонажей или хотя бы общей идеи рисунка. О том, что Пушкин перерисовывал чужие рисунки или создавал собственные фантазии на такие подсказанные сюжеты, уже достаточно определенно высказались пушкиноведы, показав эту связь наглядно. Новизна моего подхода состояла в другом: меня заинтересовало, насколько такие рисунки связаны в текстовом отношении, то есть переносил ли Пушкин одновременно и текст чужого рисунка на свой. Могу прямо заявить, что **ни одного случая подобного заимствования мною обнаружено не было**. Даже если сохранялась преемственность в общей композиции, у Пушкина мы находим свой собственный прозаический текст.

Каковы же сюжеты Пушкина? Во-первых, это оценка живописных или скульптурных произведений, например, *КОНЕЦ ЛЮДЯМ ГОРОДКА* и *НАГ НАРОД ГОЛОДНЫЙ* — о картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи». Или: *ЭТО НОЛЬ, СКОВАНО, ТИПОВОЕ, НАПРАСНОЕ У ГУДОНА. БОГ ВЫШЕ*, — по поводу скульптуры Гудона, изображающей Вольтера. Или: *ЭТО ДАВИД И ЛЮДИ ИЗ ЛЕГРАНА. ПОЗИРОВАЛИ. ГРОТЕСК, МАСКАРАДНЫЕ ВАРИАНТЫ. ИЗ МАСТЕРСКОЙ СТАШЕВСКОГО МИХАИЛА. ЭТО Я, ПУШКИН*. Тут уже мы видим не только оценку («гротеск»), но и определенные биографические подробности, связанные с источниками изобразительной деятельности и повышением изобразительного мастерства. В собственных рисунках он отмечает характерные черты портретируемого, например, *ТО ДОЛИН — СВЕТ, РЕЗВЫЙ ЗЕМНОЙ БОГ*, или *СУРОК. ЗАЯДЛЫЙ КУРИЛЬЩИК, СТАРИК НА ГРАНИ СУМАСШЕСТВИЯ ЕЩЕ ЖИВ. ПУШКИН*, — так Пушкин характеризует Вольтера. На портрете Грибоедова Пушкин передает и собственное отношение к нему: *ГРИБОЕДОВ — ЖИВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬ ДУМ. ОН МНЕ МЕШАЛ. МУКА! КНЯЗЮ ПУШКИНУ МОИМИ РУНАМИ. ПУШКИН*. То же мы видим и на портрете Гоголя, хотя отношение к нему Пушкина было принципиально иным: *ГОГОЛЬ. НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ. ОРАТОР, ДРУГ. ЛЮБЛЮ И МОЛЮСЬ*. Характеристика Дельвига еще полнее: *ТО ДЕЛЬВИГ. МЕСЬЕ ДЕЛЬВИГ. ТО ОН, МОЙ ЖИРНЫЙ А.А. ДЕЛЬВИГ, ИЛИ*

«ВЗАЙМЫ НА ПАРУ ДНЕЙ 180 РУБЛЕЙ». В ЗИНОК. Что же касается Баратынского, то его *ПУШКИН ЗНАЛ, ПОКА БЫЛ СВОЙ В ЗИНОКА ХРАМЕ.* Этот вид тайнописного текста можно было бы назвать «подпись-характеристика». Суждения Пушкина здесь емкие, точные, далеко не всегда положительные, часто едкие, весьма афористичные.

На других работах мы видим только биографические подробности, например, *ШАНТАЖ БЛАНШ, НАШ А.Б., МАСТОДОНТ-БРОНЕНОСЕЦ. ЛИК ИЗ АЛЬБОМА ПЕТРОВА. Я, ПУШКИН,* — на рисунке «Поцелуй». Или *САМСОН— ОН ЖЕ МОЯ ЛЕНЬ. НО ТО САМ ПУШКИН. ОН — Я. ТО, ЧТО ПЛОХО — ТО ЛЕНЬ. Я, Я И МОЯ ЛЕНЬ. И СНЯТСЯ СНЫ НА ОХОТНОМ РЯДУ, Я НЕ ВЕРОВАЛ (В) ТО, КАК ПАМЯТЬ МОЯ ДА НЕ УМНА, МОЯ УТЕХА ХРУПКАЯ. ПУШКИН ДАВНИЙ — ЯРКО ПИШУЩИЙ. МАРАКА Я.* Здесь — самобичевание Пушкина по поводу его лености и утраты яркости в поэзии, что привело его якобы к простому бумагомаранию. Или: *ПОЗЫ. АРИЯ АТАМАНА. КАПИТАН. МЕЧТЫ И ПУТИ ПО СУШЕ И ПО СТЕПИ ВСКОРЕ. ПУШКИН — Я,* — вроде бы слова по поводу книги А. Гиро «Сезар», но в действительности перед нами размышления Пушкина о его дальнейшей судьбе. Такой вид тайнописных текстов можно было бы назвать «подпись-откровение». Пожалуй, это весьма редкие возможности проникнуть во внутренний мир поэта; такого рода личную информацию можно получить разве что из писем к самым близким друзьям.

Имеются и просто названия, например: *МЕРКУРИЙ, ПУШКИН,* или *АННА ЗАКРЕВСКАЯ.* Другой вариант: *ПРОВ ДЕЖНЕВ. ЭТО КОРНЕТ.* Или: *ВОЛЬТЕР-СТАРИК. ПУШКИН.* Вариант того же: *ЕСТЬ ВОЛЬТЕР-СТАРИК. А.С. ПУШКИН.* Тут мне кажется уместным высказаться просто — это жанр «текста-названия». Здесь информация ограничивается только именами, иногда известными, как, например, «Меркурий», иногда определяемыми специалистами, например «Анна Закревская», иогда и вовсе не известными, например «Пров Дежнев». Так что сказать о том, что данный жанр тайнописи совсем не информативен, нельзя. Вместе с тем, возникает некоторое недоумение в написании данных имен тайнописью, поскольку никаких откровений или негативных суждений автора рисунка они не несут. И если очень небольшой негативизм можно еще отметить в сочетании слов ВОЛЬТЕР-СТАРИК или в самом факте изображения Закревской (которую другие авторы считают весьма сомнительной особой), то, скажем, изображение Меркурия совершенно нейтрально с позиций морали того времени, и не совсем понятно, для чего его имя должно быть написано еще и тайно. Единственное разумное объяснение, которое я могу дать, так это наличие определенного стиля рисунка: привыкнув вписывать в рисунок тайные слова еще с гимназического времени, Пушкин это делал позже всегда. Ибо при достаточно нестабильной политической цензуре России трудно знать наперед, какие суждения могут считаться благонадежными, а какие — предосудительными и даже опасными. Поэтому лучше всего явно не подписывать все кряду. Самому тайнопись понятна, чужим — нет.

Ряд картин представляет собой иллюстрацию к известным чужим произведениям, например, *РОМАН СТЕРНА ТРИСТРАМ. МИССИС А. ВОДМАН. С ЮБИЛЕЕМ. В КОНЦЕ МАЯ ПАНУ А.В. ВОТ СТЕРН. — ЛЕТО. ПУШКИН*. Или: *ТУПИК (ПЛАГИАТ). РОК. МАТ. ТРУБА. МАТ. ТРУП ИЗЛИШНЕ НОВ. ПЬЯН ПИРАТ И ЗАИКА — Я*. Это — перерисовка коленопреклоненного персонажа из «Сезара». По поводу пажей из «Драматических работ Шекспира» он пишет: *МОДА. ТО (КАРТИНА)-РУНА МОДЫ. ЕВНУХИ МАРКИЗА, ПАЖИ. АНГЛИЯ. ПУШКИН — Я*. Но к жанру картины-руны эту краткую надпись отнести нельзя, в ней нет действия или даже отношения к персонажам — только их перечисление. Данный жанр я отнес бы к предыдущему, но несколько более широкому по охвату, то есть, я бы его назвал «текст-перечисление». Он чуть более информативен, чем текст-название, и состоит не из одного назывного предложения, а из нескольких.

У Пушкина в разделе перерисовок имеются и настоящие картины-руны. Так, в иллюстрацию к своей поэме «Анджело» он врисовывает такой текст: *МАРИЯ. МАРИЯ МАГДАЛИНА, ПРАВЕДНИЦА, ЧУДО ДЕВА. МАРИЯ ХАНДРИТ, РАБОТАЕТ ОДНА, РЕВЕТ И КОРМИТ. МАРИЯ ИЩЕТ ПОДХОДА К ДОМУ. АВЕ МАРИЯ! МАРИЯ ГРУСТИТ ЗА ДОМОМ ПО РОДИНЕ И ПО ФАЛЛОСУ, КОТОРОГО НЕ ИМЕЛА, КАК И (ПО) ЛОВКЕ ЯИЦ. РАБОТА В САДАХ ЕЕ УЛИЦЫ И РАБЫ СТВОРЯ ПРАВЕДНИЦУ, ДЕВУ МАРИЮ. РАБОТА, РАБОТА — ХВАЛА БОГУ!* Как видим, перед нами небольшой рассказ довольно непристойного содержания, снижающий образ Марии. Или: *ВОЛЬТЕР. Я МУДРО МЫСЛЮ. СЕ СТАРИК, КОТОРЫЙ УМЕЛ ЯРКО СКИСАТЬ (КУСАТЬ), ОСОБЕННО ОКОЛО СЕРОГО СУРКА МОЩНОГО ЗАПАХА. СТАРИК ВОЛЬТЕР. ПУШКИН*. Здесь имеется прямая речь от имени портретируемого персонажа и довольно негативная характеристика французского властителя дум. Пожалуй, наиболее короткая картина-руна, вся выдержанная в виде речи от имени персонажа, это карикатура на Дегильи: *ВЛИП НА ПУШКУ. Я ПРОПАЛ... ПОРТКИ... БЕЗ ПОРТОК... ПОНОС*. А наиболее длинной картиной-руной можно назвать интерьерную зарисовку: *НОЧЬ ГОРОДКА ПОКРОВА, НЕ В МОСКВЕ, РЕКА НЕРЛЬ, КО СМОЛЕНСКУ. РВЫ И УХАБЫ, САРАЙ И БРИЧКА. КРОВЬ ВНОВЬ — ПОГОДИ! ВИД НА КРЫШУ. НАВОРОВАЛ МАЛО ЛУЧИНКИ. ПОЛКА ФОНВИЗИНА, И Я ВЗЯЛ И ИЗ КНИЖКИ ВЫРВАЛ ТРИ ЛИСТИКА — Я ВЗЯЛ БУМАГУ. Я СОВРАЛ НА ПРИЧАСТИИ*! Как видим, данный жанр предполагает наличие героя и его речь от первого лица, а также наличие определенного действия, то есть этот жанр наиболее многословен; правда, из-за сложности вписывания большого текста данный стиль очень напоминает телеграфный, когда минимум слов характеризует довольно сложные ситуации. Я полагаю, что жанр картины-руны — это вершина тайнописного стиля, где ведущим становится прозаический текст, а рисунок — лишь средством его выражения. В других жанрах зависимость рисунка от текста гораздо менее очевидна.

Есть у Пушкина и жанр «творческого эксперимента», где он определял свои пристрастия в рисовании, например, *ВЕРНО, ДО НОСУ. — НА ЛОБ В*

ЦЕНТР, ДО НОСА ИЛИ РТА. ВОТ ТАК. — ВЫТЯНУТО, ЛОПАТА. — ЛОПАТА — МОЙ МИЛЫЙ ВИД ЛИЦА. Таким образом, в данной главе перед нами появились образцы по меньшей мере шести различных жанров тайнописных надписей Пушкина. Такого рода записи очень интересны исследователям, поскольку они вводят их в творческую лабораторию писателя; однако мы не найдем таких текстов в чистовиках и в опубликованных произведениях, поскольку они не предназначены для читателей.

По сравнению с предыдущими главами здесь резко снизилось число подписей-откровений о себе самом, описаний своих сложных жизненных ситуаций и любовных похождений. Но это и понятно, ведь речь идет все-таки о перерисовках чужих сюжетов. Зато увеличилось число суждений о других людях, либо о портретируемых, либо о художниках, создающих соответствующие картины или скульптуры. Даже не «увеличилось», а просто «появилось» некоторое число таких суждений как новый жанр тайнописи.

В данной главе мы имеем возможность сравнить творчество великого русского поэта в области тайнописи с творчеством других художников и граверов, которые занимались аналогичной творческой работой. В предыдущей главе мы познакомились с картиной-руной на обложке книги В.А. Жуковского: *МАТРОС-ГОРЛАН ИЛИ ЛОЖНО ПИЩАЛ ДА КРЯКАЛ, [ИЛИ] ОХАЛ, ХМЫКАЛ И ПУТАЛ ХОДЫ В МОРЕ. КТО ТЫ? — ЗНАМЕНИТЫЙ КАПИТАН, ПИРАТ, МОРЯК, КОРСАР, И ЯХТА ВОРОВАНО СНЯТА. ОТЦОМ ПРОКЛЯТ, И МОРЕМ. МОЛИСЯ! С РОМОМ СВЯЗЬ — ПОЙМАН В ПОРТУ. ТАМ МОРЯК РОМ ПИЛ С ТОЛПОЙ. ТВОЙ ПУТЬ — К ПИРАТАМ ИЛИ ПУТЬ В ТАСМАНИЮ И МОРЯ. И НА РЕЕ ТЫ КАПИТАНОМ САМИМ ПОВЕШЕН БЫЛ. ПИРАТ, ТВОЙ КРЕСТ! — ПИШИ ЯРКО, ПРОСТО, НО И СМЕШНО, И ОСНОВАТЕЛЬНО. СЕ — ЛУЧШЕ.* Как видим, текст большой, характеризует и героя повествования, и автора данной картины-руны через ее девиз. Вместе с тем, по сравнению с картинами-рунами Пушкина текст довольно рыхлый, мысль высказана пышно, но не вполне ясно. Не совсем понятно, как связан матрос-горлан с девизом писать ярко, просто, смешно и основательно. Хотя данный текст тайнописи действительно подан ярко и основательно, но не вполне просто и уж совсем не смешно. И разве судьба самого В.А. Жуковского, приближенного ко двору, хоть чем-то похожа на жизненный путь матроса-горлана, повешенного капитаном на рее? У Пушкина связь высказываний с личной судьбой и собственными чувствами органичнее, а стиль много лаконичнее.

Ну, а в данной главе таких авторов картин-рун оказалось несколько, хотя при ближайшем рассмотрении их жанры оказались иными. Так, на виньетке Тони Жоанно (прочитано мною не полностью) начертано: *НОРМАЛЬНАЯ КРОВАТЬ. МАРИЯ-РОСА БОГОЛЮБОВА. РАЙ.. РИМ. РАЙ. УТРО. МАРАТ. ЯН. КТО-ТО. РОМАН. ВЛЮБИТСЯ ОН, ТАК ОН,* — хотя и маленький, но целый сюжет. А на гравюре Анри Монье мы читаем: *НОВАЯ ЖИЗНЬ МСТИСЛАВА ЗВОНАРЯ. РУНА-КАРТИНА. ИВАН СОКОЛОВ ДОМА В ПОМОРИИ. ГОВОРИТ ВОПРОСИТЕЛЬНО ВСЕ ВРЕМЯ. ИНЫЕ ЛИКИ — ПОМОРА,*

1795 ГОД, ПОТОП, ТОНУ. ВОТ ЛИК РАВВИНА ПОМНЮ. РЕМОНТ. КНИГА. ЛИРИКА, ТОМ ЖОРЖ САНД — МЕРТВАЯ СТРОКА. РУНА, ГОНЦА СТРОКА — ЖИВОТВОРНАЯ. СРИСОВАЛ МОНЬЕ, HENRY MONIER. Действительно, перед нами — возможно, картина-руна по сути, хотя и текст-перечисление по форме. Просто текст тяготеет к картине-руне по обилию деталей, хотя в нем нет ни прямой речи персонажа, ни наличия действия.

Те же слова можно отнести и к иллюстрации Дж. Томпсона, на которой можно прочитать: *ПАРНИ ЗЕМЛИ АНГЛИИ, ВОИНЫ ТРАГИКА, SHAKESPEAR KNIGHT, SHAKESPEAR KNIGHT, FRIEND AND ENEMY, ВОТ ПАРА. ДВА СОНЕТА ВЪ НОВОМ ВИДЕ, МОЯ ПAIR НОВЫХ ДРАМ ВЪ СТИХАХ. РИСУНОК ТУМАНОВА МИШКИ*. Это уже скорее нечто среднее между текстом-названием и текстом-перечислением. Каждое действующее лицо названо «пажом Шекспира», они вместе названы «другом и врагом», и изобретено странное словечко *ПAIR* в смысле ПАРА со смешанным англо-русским написанием. Хотя рисовал ТУМАНОВ МИШКА, он не смог выдержать чистоты жанра, видимо желая продемонстрировать свои познания в английском языке. Тайнопись Пушкина по этому поводу толковее и афористичнее.

Несколько других текстов можно отнести к разным жанрам. Так, еще на одной картине Дж. Томсона можно видеть надписи: *РОСИНА УСКОВА. КРЕСТНИК-САТИР РОЗАЛИИ ГОРТЕНЗИЙ. ТРЕВОЖИТЬ ЗРЯ: РОЗА НЕ УСТУПИТ САТИРУ*. Здесь перед нами скорее текст-название с краткой характеристикой персонажей, то есть текст-характеристика. Зато у Фаины Ушаковой мы видим только текст-название: *ПУШКИНУ. А Я — ФАНЯ УШАКОВА МОСКОВСКАЯ*. На иллюстрациях к роману Казоту мы опять-таки встречаем тексты-названия: *ЛУБОВЬ. ТО АЛЯ. МОЙ НАПОЛЕОН — МОЙ КРЕСТ. ДРЕВНИЕ РУНА. РИСОВАЛ РОДИОНОВ* и *ТО ИГРУШЬКА КОКОТКА*. А еще на одной иллюстрации к роману Казота появляется картина-руна: *ЖИВАЯ ЛЕТУНЬЯ. РУНА. ТО Я. РОДЫ. СЕ — ВИЛА. РУНА — МОЯ ЖЕНА. УШЛА В ДАЛЬНЮЮ ДАЛЬ, ПУТЬ ВО ТЬМЕ. Я — ЛЕОНАРДО. ТВОИ МИРООПИСАНИЯ — СКАЗКИ НА ЗРИТЕЛЯ. ПОРОК ИСПОРТИЛ СЧАСТЛИВЦА. ВЗЯТКА ГРОЗИТ ЗАСТУПАНИЕМ ПОРЯДКА, ВЕРНОСТИ, — ЗАПОМНИ! ТО ГРЯДЕТ ПОПРАНИЕ — НА КАРАУЛ! МОЯ ПОРОДА ОТ ПРАЩУРА. ТО — ПРИЕМНАЯ, СТОМАТОЛОГИЧКА. TVIX L*. Опять возникает ощущение какой-то расплывчатости и рыхлости повествования: неясен характер героя рисунка, зрителю не понятно, при чем тут стоматологический кабинет, как это увязано со взяткой и т.д. У Пушкина такого рода головоломок нет, его картины-руны намного понятнее и точнее.

У Лафатера мы встречаемся с подписью-характеристикой, например, ***СЕРГЕЙ БАТУЛЕМИН. РАВНО ДУБОВЫЙ, ЗЕЛО КРЕПКО МОПС*** или *ТОЛКУНОВ, КТО ЧТО-ТО НЕСЕТ С ПОЧТОЙ. РЕНЕГАТ ОТ КУКИША, ЛЮБИМЕЦ СТАРИКОВ, ШАШНИ С ДЕВИЦАМИ. МОЛЧАЛЬНИК. РИСОВАЛ ПРАВКУ ИВАН МИРОНОВ*. Подпись-характеристика отличает и Ж. Юбера: *ВОЛЬТЕР. ВОЛЬТЕР — СМУТЬЯН И МЕЛКОЛОБЫЙ УЧЕНЫЙ. ОЧЕНЬ МАЛ СТАРИК*, а также *ВОЛЬТЕР — НЕКТО КИСЛЫЙ, 50 ЛЕТ СТАРИК. МИМИКА*, или

МЕРЗКИЙ ЛИК ПОДМАСТЕРЬЯ, но он *МИМ И ЮМОРИСТ*. Таким образом, если в прошлой главе можно было привлечь для сравнения только один материал, картину-руну В.А. Жуковского, то теперь число картин-рун сохранилось в количестве одного примера, число подписей-характеристик возросло до 6, число подписей-названий — тоже до трех, текстов-перечислений — тоже до трех. По сравнению с Пушкиным здесь отсутствуют только тексты-иллюстрации чужих произведений (Пушкина если даже переводили и иллюстрировали, то в данной главе рассматриваются только заимствования Пушкиным чужих сюжетов, а не наоборот, поэтому данный жанр в настоящей главе появиться просто не мог), но и, что важнее — тексты-откровения, обнажающие авторское Я. Иными словами, если у Пушкина, как у всякого русского, «душа нараспашку», иностранцы даже в тайнописи застегнуты наглухо. Так что пушкинская палитра в смысле жанров богаче. Впрочем, возможно, что пока рано судить, ибо рисунков Пушкина я до сих пор рассматривал намного больше, чем изображений других авторов. С другой стороны, возникает впечатление, что картины-руны других авторов многословнее, чем у Пушкина. Последнего, как не раз отмечали пушкиноведы, отличает скупая, но очень точная строка, почти телеграфный стиль, это же повторяется и в тайнописи.

Однако, несмотря на данные мелкие отличия, можно видеть, что в целом тайнопись Пушкина весьма близка к тому, что существовало в его время как в отечественной, так и в западной литературе, то есть содержит все жанры, даже такие, какие не публиковались у западных писателей, например откровения. Таким образом, исследуя изобразительное творчество Пушкина, теперь гораздо увереннее можно говорить о том, что тем самым исследуется целый пласт мировой культуры: врисованные в изображение краткие тексты на русском языке. И подтвердить мысль, уже прозвучавшую в ходе изучения тайнописных текстов: теперь уже не столь важно, кто конкретно приобщил А.С. Пушкина к данному тексту-перечислению или картине-руне; важно, что он воспитывался в соответствующем окружении и мог заимствовать тайнописный материал из творчества как отечественных, так и зарубежных иллюстраторов художественной литературы. И как вообще гения от человека средних возможностей отличает его собственная творческая манера, так и в данном случае Пушкин выделяется своей отточенностью характеристик, лаконичностью выражения, наличием откровений, на которые не решались его коллеги на Западе. Короче говоря, Пушкин самобытен и в тайнописи.

Нельзя не остановиться и еще на одной черте западных тайнописных вставок в рисунок. По меньшей мере в трех случаях мы столкнулись с тем, что вместо западной фамилии художника мы нашли подпись русского человека, а именно РОДИОНА РОДИОНОВА и ИВАНА МИРОНОВА, а в туманном Альбионе рисовал ТУМАНОВ МИШКА. Причем в предпоследнем случае назван и вид дейтельности: РИСОВАЛ ПРАВКУ. Я в этом усматриваю определенное разделение труда не только между писателем и художником, но и между художником западным и русским. То есть, если такие вписывания делались еще в конце XVIII — начале XIX вв., то, следовательно, не перевелись еще

русскоязычные читатели Запада, которые в состоянии были эти надписи читать, а тайнопись дешифровывать; но писатели уже были не в состоянии самостоятельно вписывать эти тексты в картины, да и сами западные художники уже не знали русского языка либо вовсе, либо в требуемом объеме и нанимали для этого русских художников «для правки». Иными словами, если руский язык в данный период еще продолжал пользоваться спросом западных читателей, он уже был забыт западной творческой интеллигенцией в лице писателей и художников-граверов, но еще поддерживался нанятыми русскими художниками, которые, в свою очередь, начинали небрежничать, вставляя слова иных языков, причем иногда и в варварской орфографии. Таким образом, мы имеем дело с постепенным забыванием некогда существовавшей традиции, с ее порчей и разрушением. В этом смысле объективная оценка явления не соответствует субъективному пониманию нынешнего дня: сегодня для нас факт использования русского языка в качестве международного языка Европы кажется откровением, в которое мы с трудом можем поверить, да еще при условии, что русский язык пережил латинский в этом качестве на век-два; все это представляется абсолютно нереальным с точки зрения сегодняшней мировой политики, когда Россию очередной раз потеснили на карте Европы. С объективной же точки зрения мы сталкиваемся все с тем же: в рассматриваемый период русский язык как язык международной тайнописи на глазах перестает быть известным творческой интеллигенции Запада, в одних странах раньше (полагаю, что в Англии), в других позже (полагаю, что последней страной, забывшей русский язык, стала Германия). Добавлю, что письма Екатерины Великой производят впечатление писем русского человека, глубоко знающего родной язык, тогда как ее устная речь всегда имела немецкий акцент, и до приезда в Россию Фике по-русски не говорила. Возможно, что русский письменный язык еще в XVIII веке был для монархов всех европейских стран обязательным, тогда как устной русской речи уже обучать перестали. А век спустя монархов перестали знакомить и с русской письменностью, хотя многие западные дворяне ее еще знали и продолжали требовать от издателей вписывания в иллюстрации русских тайнописных комментариев. Затем русский письменный забыла и западная творческая интеллигенция, уже нанимавшая «рабов»-поденщиков из России для врисовывания «правки». Более того, те же процессы параллельно шли и в России, хотя и с небольшим отставанием, и пушкинская героиня «Евгения Онегина» Татьяна превосходно писала по-французски, будучи не в ладах с русским письменным; дворяне же переходили на русский только при разговоре со слугами или при обсуждении бытовых вещей, предпочитая французский во всех остальных случаях. Многие литературоведы правы, считая, что Пушкин своим творчеством показал всему миру, что русский язык вовсе не относится к числу отсталых средств общения по сравнению с «передовым» французским, и, на мой взгляд, малая популярность Пушкина в западной культуре объясняется не только трудностью перевода поэзии вообще и особенно Пушкина на западные языки, но и его лингвистическим подвигом, определенной языковой «чисткой», сделавшей русский язык снова соответст-

вующим эпохе и литературным задачам. В этой связи я полагаю, что широкое использованием Пушкиным тайнописной традиции в его рисунках — это такая же по сути попытка возрождения русской письменной традиции комментирования изобразительного текста. Правда, для доказательства пушкинского возможного новаторства необходимо будет сравнить его тайнопись с аналогичным творчеством предшествующих русских писателей, что я постараюсь сделать ниже.

А продолжая мысль о постепенном вытеснении русского языка из европейской культуры, отмечу лишь, что взлет русской литературы в конце XIX века, связанный с именами Толстого, Достоевского и Чехова, к сожалению, не привел к реабилитации русского языка; знакомство западных читателей с этими произведениями уже произошло в переводах на национальные западные языки. Что же касается XX века, то забвение русского языка продолжалось, и если после Второй мировой войны его изучение в качестве иностранного наладилось в так называемых странах народной демократии, в том числе и славянских, то в начале 90-х годов русский язык перестали изучать и там, взяв в качестве первого иностранного английский. Ныне уже и на ряде конференций славистов приходится переходить на английский, ибо русский теперь уже не знают и славяне. На Западе о русском языке уже начинают ходить легенды как об одном из сложнейших в плане грамматики; что же касается русской фонетики, то она не дается даже очень добросовестным иностранцам. Поэтому хотя на Западе существуют и курсы русского языка, и открыты различного рода Русские дома, процент граждан Запада, знающих русский язык, из века в век падает. А в XX веке появилось интересное американское изобретение, снижающее и литературное значение того или иного труда русской культуры — комиксы. Когда роман-эпопея «Война и мир» с его сложнейшим образным составом, типично русскими характерами и философскими размышлениями излагается в тридцати картинках с редкими репликами персонажей в виде простых нераспространенных предложений, все национальные достоинства (кроме имен персонажей) улетучиваются. Так что я не вижу большой разницы между дислоцированием американских войск в Польше, выпуском «Преступления и наказания» в виде серии картинок и в переходе славистов на английский язык на своих конференциях, — это все звенья одной цепи, имя которой нам хорошо известно со времен Священной Римской империи германской нации, Drang nach Osten.

Но вытеснение в культуре лишь отражает изменение в геополитике. Славяне, занимавшие некогда всю Европу, кроме Испании, позже были смещены в Центральную Европу; праславяне венеты, иллирийцы, реты, фракийцы, даже этруски (самоназвание «расены» или, как мне недавно удалось прочитать на их символе, «русены») объявлены на Западе кем угодно, чуть ли не кельтами, но только не славянами (при попытке чтения их надписей по-славянски западные ученые теряют интерес к данным исследователям и перестают с ними переписываться); связь с венетами основанными ими городами Вена и Венеция всячески затушевывается, и на Западе все убеждены,

что Австрия — это германоязычная страна (хотя все ее области типа Тироля, Краины, Карантии, Норика — это бывшие славянские земли), а Венеция — это часть Италии с ее романским языком (хотя венетский город Тергисте — это просто иначе произнесенное слово «торжище», то есть венетский Торжок, а Атесте — «отчище»). Порусье, то есть «земли по Руси» (так же мы сейчас называем Поволжье — «земли по Волге» или Поднепровье — «земли по Днепру») стали Пруссией, были отняты у славян и заселены балтами, а позже отвоеваны германцами и онемечены, немцами же была занята и вся Скандинавия с массой памятников предшествующей русской письменности и культуры.

Сейчас, когда Германия и Франция стали богаты, уже и чехи считают себя не славянами, а ославяненными кельтами, и тяготеют к Германии, полякам нравится Франция, а нынешняя Болгария и вообще проводит проамериканскую политику. Нынешние слависты лишь разводят руками: былого славянского единства нет. И вот уже в Германии в XIX веке развивается сравнительное языкознание, где самыми близкими к исходному индоевропейскому признаются санскрит и литовский, но не славянские языки и тем более не русский; подобно геополитике языкознание теперь признает за Русью роль европейской периферии. Именно на этом фоне демонстрация мною русской тайнописи на иллюстрациях европейского разлива кажется удивительной странностью. Мы живем в условиях крайне политизированного мира, и если Россию удастся еще более утеснить, отодвинуть в Азию, разорить и частично занять, то, как я понимаю, на Западе может возникнуть вопрос: а была ли вообще такая культура? Не были ли Толстой, Чехов и Достоевский просто немцами или англичанами (даже американцами), взявшими себе экзотические псевдонимы?

Я стараюсь показать, что некогда именно русский язык был международным, понятным всем народам Европы, включая не только германцев и италиков, но и тюрок. Для раннего Средневековья мне это было очевидно после того, как я проанализировал ряд текстов не только славянских стран, но Византии, Германии и Италии. А когда я взялся исследовать тайнопись Пушкина, я не предполагал, что она будет так широко представлена в творчестве нашего гениального поэта и мыслителя. Мне казалось, что руница и кириллица как тайнопись к этому моменту уже сошли с исторической арены, но оказалось, что нет. Более того, выяснилось, что Запад все еще пользуется этим тайнописным русским языком, хотя всячески стремится утеснить Россию (о чем можно судить по Крымской войне).

С этой точки зрения становится понятным и такой на первый взгляд удивительный факт, как отсутствие упоминания об изобразительной тайнописи в литературоведении соответствующих эпох. Но и тут следует придерживаться взгляда «кому это выгодно?» Ясно, что пропагандировать русскую тайнопись западноевропейской критике явно ни к чему; гораздо лучше ее замалчивать — авось, со временем о ней и забудут. Так и случилось. И то, что русский письменный в виде тайнописи был международным, теперь уже вовсе не счи-

тается фактом, это можно объявить злонамеренным происком некого Чудинова, сочинения которого тоже, впрочем, можно проигнорировать. Кто платит, тот и заказывает музыку. Но даже если я буду слишком назойлив, всегда можно найти тысячи контрдоводов, чтобы отвести все мои доказательства. И при этом не следует надеяться на патриотизм руских ученых: с тех пор, как во главе Петербургской Академии наук еще в XVIII веке были поставлены немцы, а научные журналы издавались на немецком языке и практика международных конференций всегда благоприятствовала германофилам и русофобам, трудно предположить, что в XX веке ситуация в русской науке кардинально изменится. Если она и меняется, то к худшему: теперь уже и украинцы не хотят видеть в числе своих предков русских; кое-где противопоставляют себя русским и белорусы. Если угодно, это продолжение бунта Порусья в широком смысле против Руси. И началось это отнюдь не в наши дни. Заняв в середине второго тысячелетия до н.э. славянские Балканы, греки, которых славяне называли горцами, то есть «гораками-граками», откуда и пошло название «греки» и «Греция», переняв славянское письмо, мифологию и прочую культуру, «эллины» какое-то время писали по-славянски, но затем, объединив разрозненные земли в единую Элладу, постарались вытравить все сведения о своих славянских учителях. То же сделали германцы, позже чехи и поляки, в наши дни подчищают свою историю украинцы, которые не просто «незалежны», но в первую очередь от Руси. За неимением подлинной истории сочиняется миф типа мифа об «украх» как неких предках украинцев. Я же в данном случае просто продемонстрировал кусочек культуры бывшего Порусья, то есть Западной Европы, которая в XVIII веке очень неплохо, а век спустя все хуже и хуже использовала русскую изобразительную тайнопись. То есть, я не открыл ничего нового, я сообщил лишь часть того, что было известно образованным людям еще два века назад. И удивительного в этом моем открытии не больше, чем в утверждении о том, что Вторую мировую войну выиграла Россия, хотя значительное число людей на Западе убеждено, что победу народам Европы принесли США.

И опять-таки, не надо обольщаться. Если до настоящего времени были подчищены все явные источники, то теперь, после того как я показал существование тайнописи, нет проблем в подчистке и этих материалов. Как в Министерстве Правды романа Оруэлла «1984», вполне возможно переиздание произведений XVIII—XIX веков с новыми иллюстрациями, где все складки и обращенные в цвете надписи буду опущены, то есть вся русская «правка» будет устранена. Что же касается подлинных изданий этого времени, то они с каждым веком становятся доступными все более узкому кругу исследователей, с которых, как это сейчас практикуется в естественных науках, будут брать подписку о неразглашении тайны и выдавать книги по специальной форме допуска. Разумеется, если «бунт Порусья» будет продолжаться (а пока я не вижу причин для его отмены; подрыв мощи России во всех областях пока что не изъят из стратегии Европы и США и, более того, запланирован на много лет вперед).

Но пока этого еще не произошло, пока западные иллюстрации открыты для изучения, мы можем какое-то время свободно исследовать, кто, как и когда писал по-русски, хотя и тайно. Хотелось бы, чтобы отечественные литературоведы воспользовались краткой оттепелью в наших отношениях с Западом и прочитали бы на гравюрах-иллюстрациях к западноевропейским романам того времени русские тексты до того, как они будут закрыты для славянских очей. Мне кажется, что массив таких работ слишком велик для анализа одного исследователя, тут необходим коллективный труд. И тогда нам будет понятной фраза Леонардо да Винчи: «*Человеческий род дойдет до того, что один не будет понимать речи другого, то есть немец турка*» (ДАВ, с. 648). Ярослав Кеслер комментирует это высказывание так: «*Значит, по крайней мере при Леонардо они речь друг друга понимали? — Именно распад Единой Византийской (по-славянски Боснийской) империи в XV веке на три основные части — православную Восточную Европу, католическую Западную Европу (Священная Римская империя) и мусульманскую Южную Европу (Османская империя) и стал причиной разделения общего европейского языка*» (КЕС, с. 31). И под этим общеевропейским языком он понимает язык русский, чему мы в данной главе нашли ряд подтверждений. Правда, пока в западноевропейском Порусье, но не в Великой Порте. За книги арабского и тюркского Востока мы еще не брались, хотя, по мнению полковника В.Д. Осипова, арабиста, многие древнеарабские надписи на могилах нынешним арабам совершенно непонятны, но прекрасно понятны современным русским. Да и исследовния нынешнего горячего поборника пратюркской цивилизации Олжаса Сулейменова говорят скорее в пользу праславянского, чем пратюркского языка и письма. Однако это — уже другие ветви на общем праславянском древе, и они требуют особого изучения.

А пока я заключаю главу простой констатацией факта: **в XVIII–XIX веках не только русские, но и западноевропейские писатели (хотя уже и не сами, а через посредников) употребляли изобразительную тайнопись как на русском языке, так и в виде русской письменности, кириллицы и руницы. Тем самым спрос на русскую тайнопись в западноевропейской культуре (то есть культуре бывшего Порусья) в этот период еще существовал**. И на этом довольно скромном выводе я заканчиваю исследование в данной главе.

ЧАСТИ ТЕЛА
И ИЗОБРАЖЕНИЯ ЛИЦА И ФИГУР

Рассмотрев возможные сюжеты, которые Пушкин мог заимствовать или сделать основой для графического пересказа, перейдем к пушкинским сочинениям изображений людей, в полной мере или частично. Ведь наверняка и здесь имеются какие-то пушкинские откровения, о которых мы пока не знаем. Однако, начав анализировать части тела, представленные у Пушкина главным образом женскими ножками (а в его время даже низ голени и ступню дамы обычно не показывали), следует иметь в виду, что Пушкин, не отличавшийся особой сдержанностью, тем более по вопросу о женщинах, в своих тайных строках мог называть вещи своими именами. Поэтому данный раздел особо чувствительным читателям я бы советовал пропустить.

Тема «женской ножки» у Пушкина

По этому поводу я хотел бы процитировать С.В. Денисенко: *Столь же часто, как изображения лошадей, в рукописях Пушкина встречаются рисунки ножек*. Прерву пока цитирование, чтобы напомнить, что как раз в рисунки лошадей у Пушкина часто были врисованы тексты, посвященные женщинам, а сам конь, особенно вздыбленный, символизирует страсть поэта «к прекрасной даме». А далее этот иследователь цитирует смого Пушкина:

Пишу, и сердце не тоскует,
Перо, забывшись, не рисует
Близ неоконченных стихов
Ни женских ножек, ни голов...

(VI, 30)

Дианы грудь, ланиты Флоры
Прелестны, милые друзья!
Однако ножка Терпсихоры
Прелестней чем-то для меня.
Она, пророчествуя взгляду
Неоцененную награду,
Влечет условною красой

Желаний своевольных рой.
Люблю ее, мой друг Эльвина,
Под длинной скатертью столов,
Весной на мураве лугов,
Зимой на чугуне камина,
На зеркальном паркете зал,
У моря на граните скал.

(VI, 18–19)

Продолжим цитирование: *Ножки в туфельках и сапожках, танцующие, отдыхающие, бегущие, ножки в стременах... «Ножка» (нижняя часть женской ноги, не скрытая длинной одеждой) для поэта — своего рода метонимия понятия «женщина», женского начала. Однако трудно сказать, всегда ли появление рисунка ножки в рукописях было связано с мыслями о женщине («И все бы слушал этот лепет, / Всё б эти ножки целовал»), с «желаньями своевольными», или это всего лишь был просто машинальный росчерк пера* (ДЕН, с. 225 и 227). Мне думается, что на этот вопрос я в состоянии дать ответ.

Ножка в стремени

Я начну анализ с ножки в стремени (ПД 834, л. 1 об) (ДЕН, с. 224). На рисунке Пушкина изображен подол юбки, из-под которого выглядывает тонкая голень женской ноги, обутая в сапожок, по которому идет штриховка. На ноге весьма оттянут вниз носок, касающийся стремени, крепящегося где-то впереди и диагонально подходящего к носку ноги. Это производит впечателение стремительности, а женщина выглядит опытной наездницей. О данном изображении С.В. Денисенко отзывается так: *Еще один вариант рисунка женской ножки у Пушкина — ножка в стремени. Ножка в стремени — это ножка всадницы! Такая ножка часто повторяется рядом с женскими портретами, один раз встречается она и рядом с обнаженной лежащей женской фигурой (ПД 831, л. 46 об.). «Ножка в стремени» как знак отличен по качественной характеристике от остальных рисунков. Возможно, его значение противоположно значению «скрещенных ножек»: это — свобода и доступность отношений* (ДЕН, с. 228). Попробуем проверить и это предположение.

Похоже, что читается как подол юбки, из которого торчат знаки в виде букв К, Р и А, так и сапожок в стремени, где на сапожке штриховкой что-то начертано (рис. 184).

Я читаю вначале знаки без поворота; они образуют слово **ҚЪТЕРИНА**, то есть *ҚАТЕРИНА*. А далее чтение идет в соответствии с расставлеными мной буквами алфавита и с соответствующими поворотами. Я читаю вверху: **ҚАТИСЬ ВЬ ЦЕЛЪКЕ ҚЪ ТОЩЬМЪ ТЪВАРЯМЪ**, и наверху сапога — **ВЬ ЛАЗ**. Здесь слово ҚАТИСЬ означает повелительное наклонение глагола *катиться* и вместе с тем созвучие имени ҚАТИ. Выражение **ВЬ ЦЕЛЪКЕ** я понимаю как *В*



Рис. 184. Ножка в стремени и мое чтение надписей

ЦЕЛОМУДРИИ или, по-современному, *В ДЕВСТВЕННОСТИ*. А пожелание *К ТОЩИМ ТВАРЯМ В ЛАЗ* я понимаю как благопристойный вариант современного грубого выражения *КАТИСЬ ТЫ В*... Иными словами, МИЛАЯ КАТЯ, КАТИСЬ ТЫ СО СВОЕЙ ДЕВСТВЕННОСТЬЮ В... Далее читается надпись на стремени, но его надо перевернуть на 180°, и тогда появится выражение **ГЪЛАЗЬКИ ЕЯ**, то есть *ГЛАЗКИ ЕЕ*. А на сапожке начертаны черные и светлые буквы, передающие слова **СВЕТЯТ ЯВНО НА БЛЯДЬ**, то есть *СВЕТЯТСЯ ЯВНО КАК У БЛУДНИЦЫ*.

В данном случае уже следует передавать орфографию подлинника, иначе можно потерять какие-то оттенки смысла. Итак, перед нами текст: **КЪТЕРИНА, КАТИСЬ ВЬ ЦЕЛЪКЕ КЪ ТОЩИМ ТЪВАРЯМЪ ВЪ ЛАЗ! ГЪЛАЗЬКИ ЕЯ СВЕТЯТ ЯВНО НА БЛЯДЬ**, состоящий из 15 слов. Пушкин явно разочарован отпором, который ему оказала Катерина, не пожелавшая потерять девственность в объятиях поэта, и он с досады послал ее куда подальше, полагая, что в ее глазах тем не менее горит огонь желания. Что означает стремя, в данном тексте не раскрывается.

Итак, перед нами явно не росчерк пера и вовсе не намек на доступность. Напротив, «ножка в стремени» осталась холодна, несмотря на живо блестящие глазки.

Скрещенные ножки

Этот рисунок С.В. Денисенко помещает там же, где и первый (ДЕН, с. 224), хотя у Пушкина он от него очень удален (ПД 834, л. 40 об.). Здесь женщина сидит так, чтобы показать свои ноги, и явно не на коне, возможно — в мягком кресле или на диване, изображена нижняя часть тела с уровня колен. При этом Денисенко предполагает: *Судя по всему, сложенные ножки — знак-символ (символ закрытости, непокорности мужской*

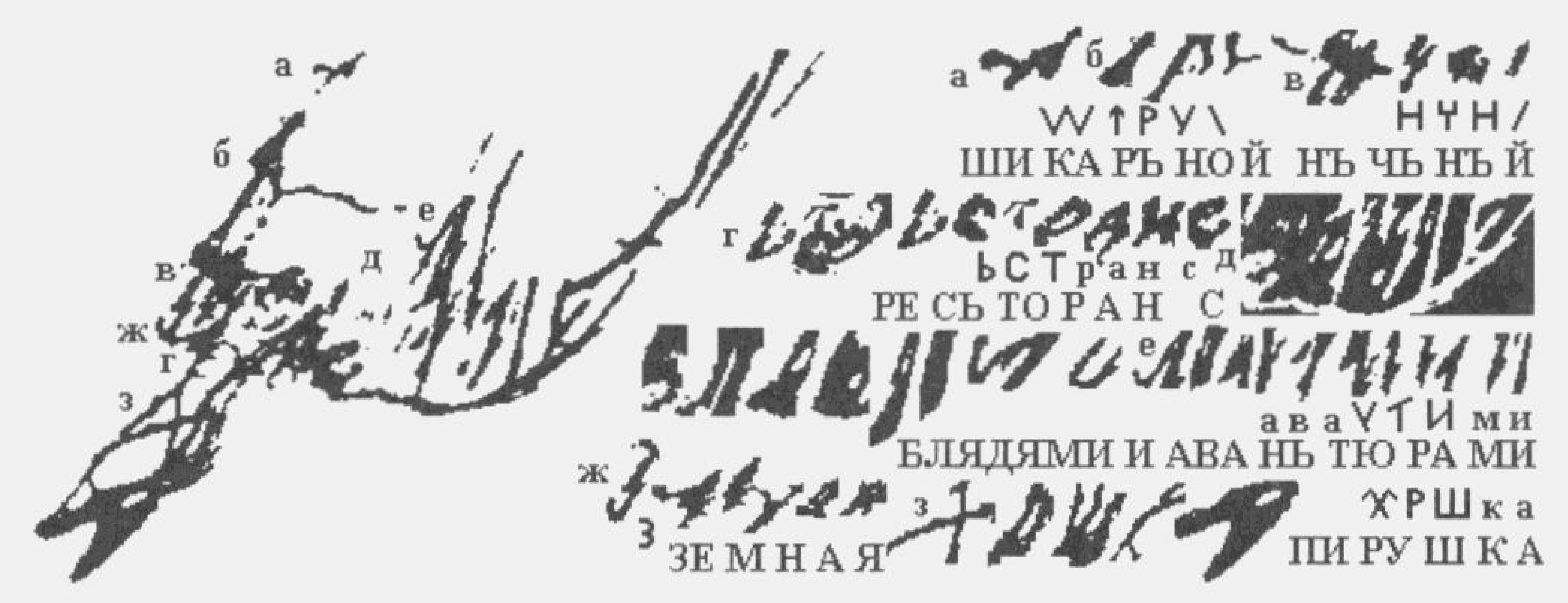


Рис. 185. Скрещенные ножки и мое чтение надписей

воле). А это вызывает у автора рисунков если не раздражение, то уж, во всяком случае, насмешку (ДЕН, с. 228). Попробуем проверить и эту гипотезу.

Читать я начинаю в порядке расставленных мною букв алфавита (рис. 185), что дает надпись **ШИКАРЪНОЙ НЪЧЬНОЙ**, и при обращении в цвете рисунка с подола платья **РЕСТОРАН С БЛЯДЯМИ И АВАНТЮРАМИ**. Надписи на ногах я читаю **ЗЕМНАЯ ПИРУШКА**. Сегодня мы бы, вероятно, охарактеризовали точнее: ЗАЗЕМЛЕННАЯ ПИРУШКА. Как видим, у Пушкина иногда появлялись фантазии сходить в шикарный ночной ресторан с «ночными бабочками».

Полный текст краток: **ШИКАРЪНОЙ НЪЧЬНОЙ РЕСТОРАН С БЛЯДЯМИ И АВАНТЮРАМИ — ЗЕМНАЯ ПИРУШКА**, всего 9 слов. Итак, уже после анализа двух рисунков Пушкина с «ножками» можно сказать вполне определенно: это не машинальный росчерк пера, рисунки несомненно связаны с женщинами, однако с женщинами доступными и даже общедоступными. Правда, на первом рисунке Пушкин почувствовал разочарование из-за того, что Катя, на его взгляд девица вполне из названного разряда, отказала поэту. Но что касается предположения пушкиноведа о «закрытости» скрещенных ножек, то второй текст полностью его опровергает. У Пушкина любые женские ножки связаны с представлениями о женщине, причем довольно доступной.

Сцена любви

С.В. Денисенко считает данный рисунок виньеткой и отмечает: *...виньетка «сцена любви» в рукописи «Цыган» весьма напоминает «сцену любви с дьяволом», часто изображаемую графиками начала XIX века. Связь Эроса и Танатоса Пушкин ощущал: Земфира находит Алеко «за курганом», «за курганом над могилой» она назначает свидание своему любовнику («над обесславленной могилой»). Заканчивается любовная история живописной сценой: Алеко «с ножом руках, окровавленный, / Сидел на камне гробовом»* (ДЕН, с. 217) (IV, 201).

На мой взгляд, однако, сцена любви (ПД 836, л. 14) (ДЕН, с. 215) не имеет никаких признаков того, что она совершается на кладбище. Показаны лишь два мужских ботинка со стороны подметок и часть брюк, а по бокам от них — обутые в черные туфли женские стопы. Вокруг вьется витиеватый росчерк. Изображение имеет ряд знаков и букв тайнописи и, кроме того, весьма явно свидетельствует о половом акте. Поэтому можно предполагать, что и ремарки Пушкина в виде тайнописи могут быть составлены отнюдь не в парламентских выражениях.

Вначале я читаю те крупные знаки (рис. 186), которые можно принять за прорись каких-то участков нижней юбки, а далее — учитываю и более мелкие значки в соответствии с буквенной нумерацией. Получается следующий текст: **КЪРУТОЙ СТОИТ МОЙ ДИКЪЙ ШАЛУНЪ — ВОТ СМОТРИ, КОВАРНАЯ! Я — СИЛИЩА!** И далее читается «рамка» виньетки сверху вниз по часовой стрелке (кроме последнего слова) **МОГУ ЗА... ВСЁ!** Этот текст достаточно непристойного содержания, вынесенный на поля рисунка, я повторять здесь не буду, он состоит из 13 слов и является восхвалением мужской силы героя рисунка, от чьего имени и ведется повествование. Так что в данном случае изображенные женские ножки связаны не с женщиной, а с мужчиной, хотя и по поводу его отношения с женщиной. И опять-таки, в «сцене любви» подчеркивается доступность женщины — в связи с огромными сексуальными возможностями мужчины. С другой стороны, в приведенном тексте совсем нет ни малейших намеков на связь Эроса и Танатоса.

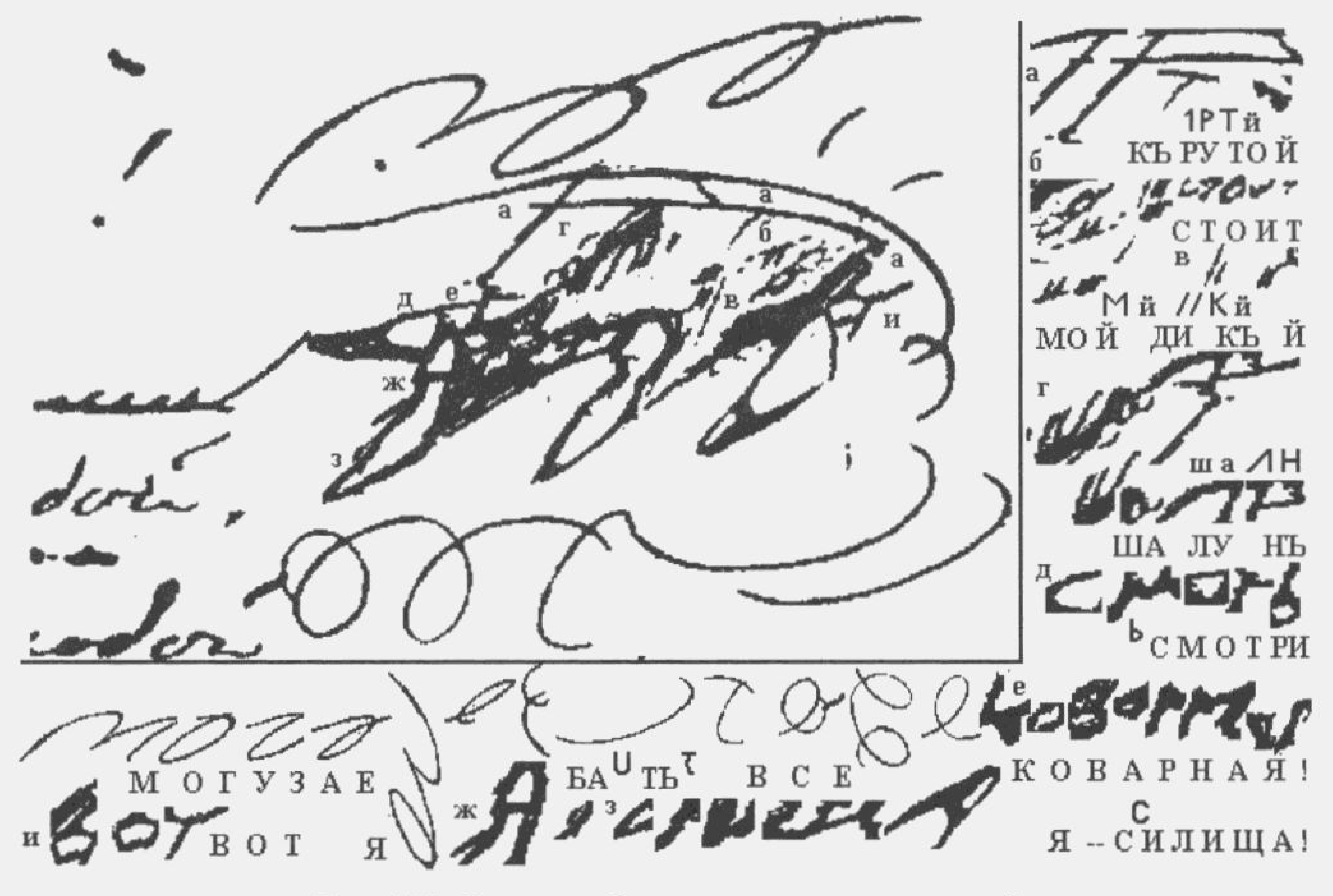


Рис. 186. Сцена любви и мое чтение надписей



Рис. 187. Рисунок женской ступни и мое чтение надписей

Ножки из черновика «Руслана и Людмилы»

Соотносятся ли такие рисунки с текстами? Иногда — да (в большей или меньшей степени), чаще всего — нет, только разве что с другими рисунками на листе и с записями, не относящимися к поэтическому тексту. Вообще рисунки ножек связаны с определенными эмоциями и воспоминаниями поэта — они иллюстрируют именно эти мысли, а не текст, написанный рядом. Так, в черновике «Руслана и Людмилы» (ПД 829, л. 48) над рисунком ножек Пушкин пишет (надпись, как полагают, сделана левой рукой): «J'ai peu d'esprit, peu de beaut» («Я не очень умен и не очень красив»; перевод с французского). Чуть ниже — «d'esprit». Этот рисунок был выполнен во время дружеской беседы, как предположил В.Э. Вацуро, с В.А. Жуковским (ниже нарисован его профиль) (ДЕН, с. 227–228). Полагаю, что и в данном случае такого соотнесения нет. Хотя попробуем, как всегда, прочитать текст на рисунке и лишь тогда сделать свое заключение.

Рисунок (ДЕН, с. 226) показывает женскую ступню в высоком ботинке (рис. 187), стоящую на пальчиках и переходящую в очень тонкую лодыжку, над которой одной чертой намечена линия юбки. Для чтения рисунок необходимо повернуть на 90° влево и начать читать один штрих за другим. Сначала я читаю букву N внизу, затем отдельный шрих слева как тире, далее — букву У, слитую в лигатуру с Р, О и остальные буквы, начертанные в две строки. В результате получается короткий текст из трех слов: **N — УРОЖДЕНА СТРОГОЙ** (или СТРОГОЮ), что вполне понятно: эта N не поддалась на чары поэта. Так



Рис. 188. Нижняя часть тела и мое чтение надписей

что в данном случае ножка обозначает не очень доступную, а, напротив, совершенно недоступную женщину.

В том же черновике к «Руслану и Людмиле» имеется и более обширный рисунок нижней половины женского тела в юбке (рис. 188), напоминающей движение балерины или актрисы в порывистой роли (ДЕН, с. 226). Надписей на этой полуфигурке много. Так, уже на талии руницей начертано слово **НАВЕКЪ**, далее, по левому краю юбки можно прочитать слово **КРАСАВИЦА** и **К-ИНА**, что можно понять как сознательно искаженное слово **КАТЕРИНА**. Это сразу же наводит на мысли об актрисе Екатерине Семеновне Семеновой (1786–1849), чей успех был колоссальным, а увлечение ею Пушкиным — очень сильным (СПУ, с. 36). Далее читаются слова **Я, А.С., ВЛЮБЛЕН; ЕЮ ЛЮБИМ**. Такова левая (от зрителя) сторона юбки. На правой стороне, однако, энтузиазм Пушкина иссякает: **ПЕТО МНОГО АРИЙ** (драматическая актриса обычно арий не поет, значит, текст следует понимать иносказательно — проведено много встреч). Далее — слова СЛЫШНА (вероятно, по согласованию, все-таки **СЛЫШНЫ**) **И ХРИП, И СТАЖ**. Актриса была на 13 лет старше Пушкина, и, вероятно, при близком знакомстве Пушкин уже слышал и некоторую хрипотцу в голосе, и опытность дамы в страсти. Последнее слово из двух букв (позиции «о» и «п») я не воспроизвожу.

Полный текст синтезируется таким: **НАВЕКЪ КРАСАВИЦА К(АТЕР)ИНА Я, А.С., ВЛЮБЛЕН; ЕЮ ЛЮБИМ. ПЕТО МНОГО ПЕСЕН, СЛЫШНЫ И ХРИП, И СТАЖ. Е**... Итого — 17 слов, которые, кроме первого, написаны в современной орфографии. Так что здесь ножки опять означают доступную любовь, в данном случае актрисы, чьей благосклонностью пользовались многие.

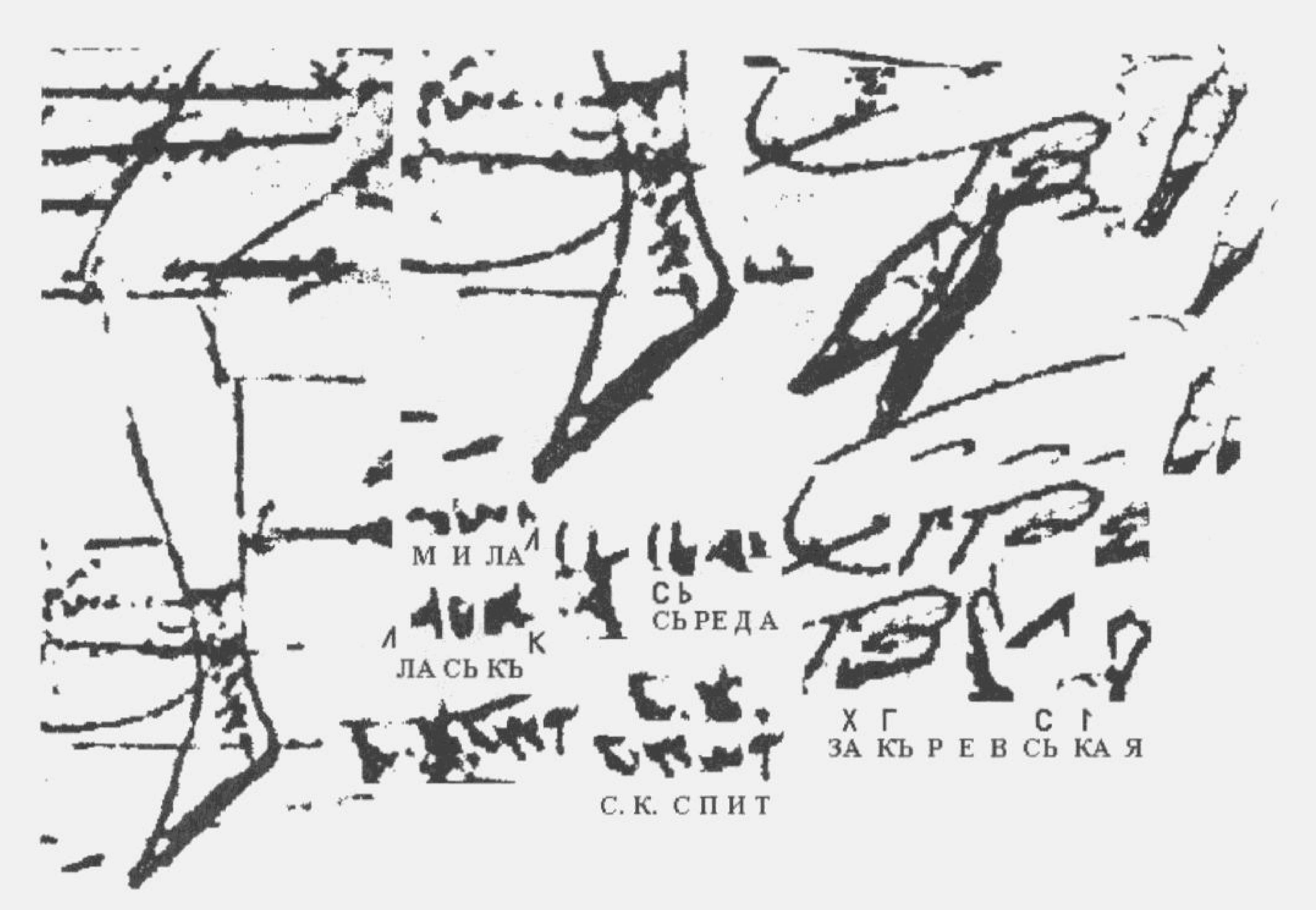


Рис. 189. Мое чтение трех изображений женских ножек

Ножки из стихотворения «Осень»

Анализируя текст стихотворения «Осень» в связи с рисунками Пушкина, С.А. Фомичев замечает в числе прочего и изображения женских ножек, которые он интерпретирует так: *Что же касается ножек, то они намечают тему, которая не раз прозвучит в вариантах черновой рукописи, в постоянных воспоминаниях о «души царицах»* (ДЕН, с. 41). Иными словами, речь у Фомичева идет о женщинах вообще, а не о ком-то конкретно.

Проверим это, читая тексты, вписанные в рисунок (ПД 838, л. 82 об.) (ДЕН, с. 40). Так (рис. 189), около туфельки ноги, показанной почти целиком, можно прочитать слово **МИЛА**, верхнюю кромку как **СЬРЕДА**, нижнюю — как **ЛАСЬКА**, то есть *ЛАСКА*, и надпись на туфельке как **С.К. СПИТ**. На второй паре ножек читается в смешанном написание фамилия **ЗАКЪРЕВСКАЯ**. Наконец, на третьей паре внутри туфелек видно слово из двух букв, уже встречавшееся нам прежде. Так Пушкин удостоверяет свою близость с Аграфеной Федоровной Закревской. Не вполне понятно, кто скрывается под инициалами **С.К**. Выражение МИЛА СРЕДА, видимо, означает весьма приятную атмосферу дома Закревских. Возможно, С.К. можно понять как последний фрагмент слова ЛАСКА, то есть ЛАСКА СПИТ. Иными словами, вместо ласк Пушкина встретила «судорожная веселость», которую отмечает В.В. Вересаев (СПУ, с. 148). Либо вместо С.К. надо читать иные буквы. Три изображения ножек содержат 6 слов.

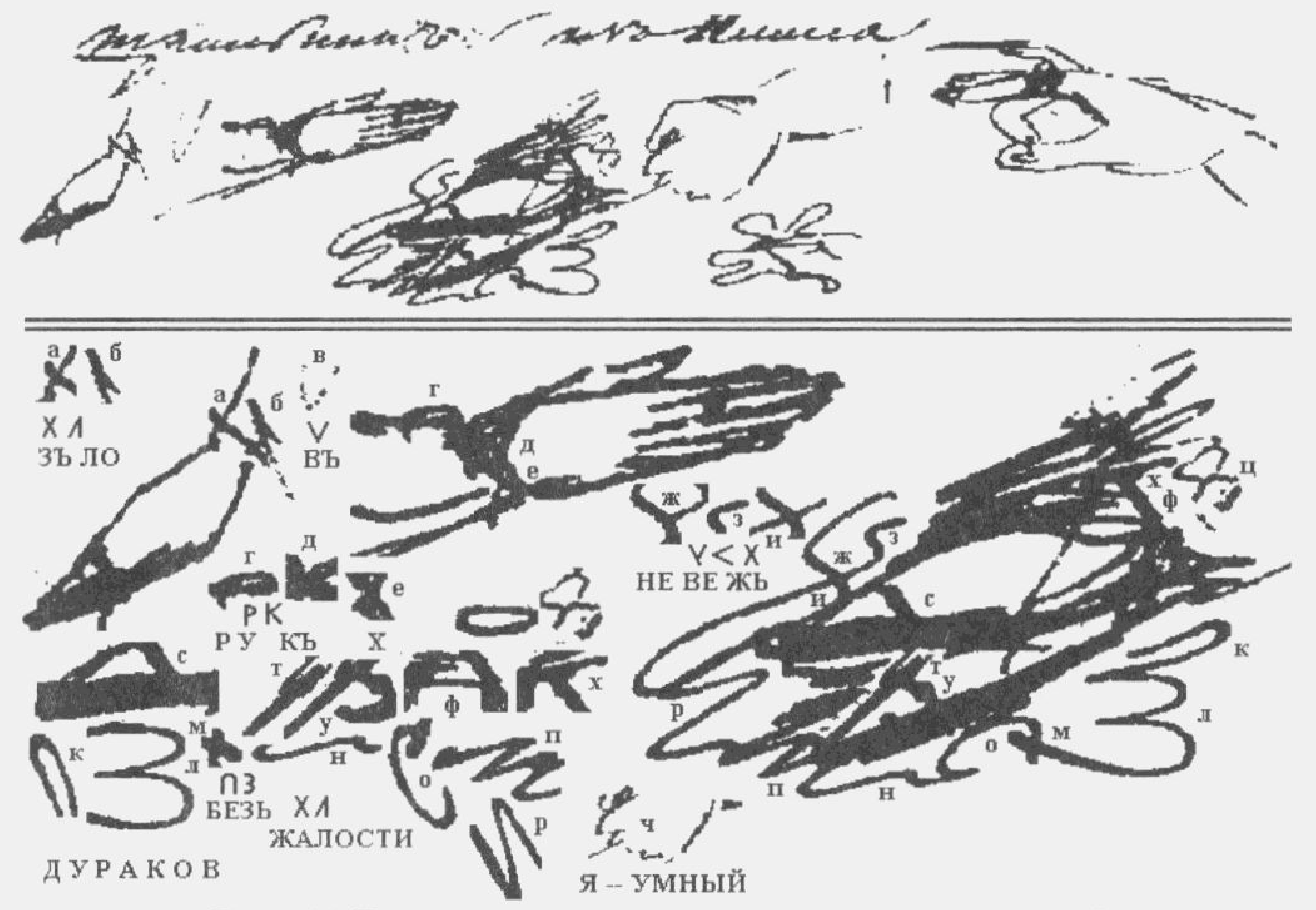


Рис. 190. Пушкинская криптограмма и мое чтение надписей

Криптограмма

С.В. Денисенко находит среди рисунков Пушкина нечто вроде криптограммы и пытается ее разгадать: *На одном из рисунков (ПД 838, л. 97 об.) внизу под текстом Пушкин рисует подобие криптограммы: женская ножка, затем рука, тянущаяся к женским перекрещенным ножкам, далее — рука, показывающая кулак этим ножкам, еще правее — пушкинская рука (с перстнем-талисманом и длинным ногтем на мизинце, дающая щелчок. Судя по всему, сложенные ножки — знак-символ (символ закрытости, непокорности мужской воле). А это вызывает у автора рисунков если не раздражение, то уж, во всяком случае, насмешку. Иногда у Пушкина в рукописях встречаются рисунки всей женской фигуры со скрещенными руками и ногами* (ДЕН, с. 228). Таким образом, если выразить кратко суть криптограммы по С.В. Денисенко, получается афоризм ЖЕНСКУЮ НЕПОКОРНОСТЬ — НА СМЕХ!

Как всегда, попробуем разгадать смысл пушкинской криптограммы, исходя не из аллегорий исследователей, а из вписанных в рисунок пушкинских строк.

Криптограмма (ДЕН, с. 227) состоит из шести самостоятельных рисунков: женской ножки (ступни), ладоней, потирающих друг друга, мешка с бахромой и завязкой, за которую тянет рука, сжатая в кулак, а под ней находится уже снятая завязка (рис. 190). Наконец, правее всего размещена ру-

ка, сжатая для производства щелчка. Криптограмма открывается изображением обутой женской ступни, где прочитать можно только завязки или линию подола юбки; это слово **ЗЪЛО**, то есть *ЗЛО*. Несколько удивительно видеть у любвеобильного Пушкина такое отношение к женщинам — женщину он воспринимает как воплощение ЗЛА. Между ступней и рукой имеется провисшая линия, которую можно прочитать как предлог **ВЪ**, тогда как сложенные руки имеют знаки, читаемые **РУКАХЪ**. Замечу, что жест руки вовсе не указательный, так обычно потирают руки одна о другую, так что рук две, хотя вторую ладонь загораживает первая, ближайшая к зрителю. Тем самым чтение и рисунок совпадают. Третий элемент изображения, похожий на какой-то сложенный мешок с оборочками, который держит за ниточку кулак, остался без комментария исследователя; кулак тут ничему не угрожает. Слева вверху находится лигатура, которую я читаю как слово **НЕВЕЖЬ**, центральная часть мешка образует слово **ДУРАКОВ**, остальная бахрома образует два слова, **БЕЗЬ ЖАЛОСТИ**. Зазор между большим пальцем и остальными, сжатыми в кулак, образует букву Я, контур костяшек пальцев — буквы УМ, абрис тыльной части ладони намекает на оставшуюся часть слова НЫЙ; все вместе дает выражение **Я УМНЫЙ**. Продолжение чтения помещено на рис. 192. Здесь читается нечто вроде узелка из бантиков; изгибы и петельки дают выражение **БЕСЬ СТРАХА ВЕРЮ**. Наконец, на руке Пушкина, сложенной в щелчок, повернув изображение на 90° влево, можно прочитать сначала два знака на ногте указательного пальца, а затем — ноготь мизинца и перстень, что дает выражение **ТЕМЪ РУНАМЪ**. Таким образом, полученный текст в современной орфографии выглядит так: *ЗЛО В РУКАХ НЕВЕЖ, ДУРАКОВ БЕЗ ЖАЛОСТИ. Я — УМНЫЙ, БЕЗ СТРАХА ВЕРЮ ТЕМ РУНАМ*. Итого — 14 слов. Смысл криптограммы — ХОТЯ НЕВЕЖИ КАК ДУРАКИ БЕЗ ЖАЛОСТИ МОГУТ ПРИЧИНИТЬ МНЕ ЗЛО, Я УМНЫЙ, ПИШУ МЕЛКИМИ РУНАМИ (НАДПИСЯМИ) И БЕЗ СТРАХА ВЕРЮ В ТО, ЧТО ОНИ (НЕВЕЖИ И ДУРАКИ) ИХ НЕ ПРОЧИТАЮТ.

Как видим, здесь нет речи ни о женской непокорности, ни вообще о женщинах, но лишь о соглядатаях и цензорах, имеющих доступ к его рисункам. В них, несмотря на совершенно нецензурные или нелицеприятные высказывания Пушкина, никто ничего не усматривает. Любопытно, что косвенно эпитет «невежи» Пушкин мог бы применить и к ряду исследователей своего творчества, ибо и по отношению к ним Пушкин мог БЕЗ СТРАХА ВЕРИТЬ СВОИМ РУНАМ — их до этой моей работы так и не прочитали! Лишь через 200 лет после рождения великого поэта написанные им тайные строки становятся достоянием общественности.

Однако все-таки щелчок Пушкина, изображенный в качестве последнего рисунка криптограммы, направлен не против НЕВЕЖ вообще, но лишь против ДУРАКОВ И НЕВЕЖ, творящих ЗЛО. Именно они не знают многотысячелетних традиций русского письма руницей вообще и рунично-кирилловской тайнописи в частности.



Рис. 191. Криптограмма и рисунок мужской ноги; мое чтение надписей

Изображение мужской ноги

Изображена мужская нога в профиль, одетая в брюки и показанная от пояса до ботинок; изображение последних смазано. Брюки имеют толстый шов и покрыты штриховкой. Рисунок встречается в рукописи поэмы «Цыганы» (ПД 835, л. 33) (ДЕН, с. 76) и сопровождается таким комментарием С.А. Фомичева: *В результате тщательной обработки этого фрагмента получилось следующее:*

Певец гусар, ты пел биваки,
Раздолье ухарских пиров,
И грозную потеху драки,
И завитки своих усов...

(II, 202)

Обратим внимание на то, как в четвертой строке исправлено последнее слово — лихим завитком книзу, своеобразно иллюстрирующим данное слово.

Внизу этой же страницы в процессе обдумывания очередных строк прорисовывается нога военного (лампасы!) На обороте листа, закончив работу над черновиком, Пушкин рисует два мужских профиля (оба с усами!), ноги в «гражданских» брюках, дважды подписывается «Кошанский» и начинает заниматься какими-то подсчетами (ДЕН, с. 76–77). Как видим, Фомичев хотя и не говорит открытым текстом, но все же считает рисунок ноги в «военных» брюках автоиллюстрацией поэта.

Я же утолщения у пояса принимаю за лигатуру, которую после разложения на отдельные знаки читаю как слово **МОНЪХ**, то есть *МОНАХ*. Видимо, это за-

главие рисунка. Остальной текст начертан в виде штриховки, для чтения которой изображение необходимо повернуть влево на 90°. Тогда читаются такие слова: **РАЗА ТРИ ПУШКИНА НА ЛЮБВИ**; знаки вблизи обуви могут быть прочитаны как слово **ХВАТАЛИ**. Тем самым весь текст содержит семь слов: *МОНАХ. РАЗА ТРИ ПУШКИНА НА ЛЮБВИ ХВАТАЛИ.*

Этим Пушкин хочет сказать, что его заставали с дамами в пикантном положении не менее трех раз и, видимо, для избежания огласки и позора предлагали жениться, чего Пушкин совершенно не хотел, сходясь с дамами чаще просто для удовлетворения потребности, чем испытывая к ним какое-либо более сильное чувство. Поэтому он дает себе в который раз зарок вести себя как монах. Этим словом он и озаглавливает свои тайнописные строки.

Как и прежде, перед нами автобиографический сюжет, а не иллюстрация поэмы.

Краткое резюме

Рассмотрев 8 рисунков, из которых на 7 мы видим женские ножки и на одном мужские ноги в брюках с лампасами, можно констатировать, что ни в одном случае они не были связаны с сюжетами тех поэтических произведений, в черновиках которых они размещались. Во всех случаях это были замечания в адрес конкретных лиц, с которыми Пушкин имел дело в своей биографии. И если в предыдущих разделах он изображал свою любовь рисунком коня, а очень сильную любовь — в виде вздыбленного коня, то просто сближение с дворянкой он передавал растительными мотивами, ветками деревьев, контуром кроны, бахромой листьев; часто источником любовной интриги в этих случаях была инициатива самой женщины. Что же касается изображения ножек, то чаще всего они символизируют уже женщину только со стороны ее женских свойств — женщину как ЗЛО (характеристика, читаемая на криптограмме). Отсюда — ножки обозначают «недоступную (для Пушкина) девственницу-потаскушку» Катерину (ножка в стремени), продажную женщину из ресторана (скрещенные ножки), женщину, на которой некто демонстрирует свою мужскую силу, возможно — это сам поэт (сцена любви), недоступность женщины, рожденной строгою (ступня из «Руслана и Людмилы), «красавицу-Катерину», видимо, актрису, которой удалось овладеть (нижняя половина тела на рисунке оттуда же), Закревскую, которой тоже удалось овладеть (ножки из стихотворения «Осень»). Иными словами, ножки — это женщины либо лишком доступные (общедоступные), либо непонятно почему недоступные. Напротив, мужская нога — это сам поэт, которого по меньшей мере трижды подлавливали на его недозволенных связях с женщинами; ему самому эти связи не нравились, и он хотел в таких случаях вести себя как монах. Так что в рассматриваемых сюжетах со стороны Пушкина нет ни пылкой страсти, ни даже мимолетной увлеченности, а горит, так сказать, чисто спортивный интерес: сможет поэт овладеть или нет; по крайней мере в двух случаях это ему не удалось.

Тексты, вписанные в рисунки с «ножками», невелики по объему. Так, «ножка в стремени» содержит 15 слов: *КАТЕРИНА, КАТИСЬ В ЦЕЛКЕ К ТОЩИМ ТВАРЯМ В ЛАЗ! ГЛАЗКИ ЕЕ СВЕТЯТ ЯВНО НА БЛЯДЬ*. Вероятно,

худых женщин Пушкин не жаловал, считал их потаскушками, а встретив отказ, очень удивился. «Скрещенные ножки» содержат текст из 9 слов: *ШИКАРНЫЙ НОЧНОЙ РЕСТОРАН С БЛЯДЯМИ И АВАНТЮРАМИ — ЗЕМНАЯ ПИРУШКА*. Это, видимо, просто воспоминание о том месте, где за деньги можно приятно провести время. В «Сцене любви» — 13 слов: *КРУТОЙ СТОИТ МОЙ ДИКИЙ ШАЛУН — ВОТ СМОТРИ, КОВАРНАЯ! Я — СИЛИЩА! МОГУ ЗА... ВСЁ!* Здесь коварству женщины поэт противопоставляет свои мужские достоинства, свою быструю и стойкую возбудимость. Два текста из черновика «Руслана и Людмилы», видимо, относятся к одной и той же женщине, которая вначале признается недоступной, УРОЖДЕНА СТРОГОЮ, а затем, после краткой осады с некоторыми чертами влюбленности, кажется хриплой и многоопытной: *НАВЕК КРАСАВИЦА К(АТЕР)ИНА Я, А.С., ВЛЮБЛЕН; ЕЮ ЛЮБИМ. ПЕТО МНОГО ПЕСЕН, СЛЫШНЫ И ХРИП, И СТАЖ. Е...* Первый текст состоит всего из двух слов, второй — из 18. Далее, в стихотворении «Осень» — *МИЛА СРЕДА, ЛАСКА СПИТ. ЗАКРЕВСКАЯ. Е...* — 6 слов. Иными словами, среда, то есть салонная атмосфера у Закревской, поэту понравилась, а она сама, неласковая и сонная даже в постели — нет. Достаточно краток текст и на рисунке мужской ноги: *МОНАХ. РАЗА ТРИ ПУШКИНА НА ЛЮБВИ ХВАТАЛИ*, всего 7 слов. Суть текста та же — случайные связи с женщинами. Так что текст криптограммы стоит несколько особняком: *ЗЛО В РУКАХ НЕВЕЖ, ДУРАКОВ БЕЗ ЖАЛОСТИ. Я — УМНЫЙ, БЕЗ СТРАХА ВЕРЮ ТЕМ РУНАМ*, всего 14 слов; здесь речь идет не о связях с женщинами, а о том, что поэт испытал зло и враждебность со стороны невежественных дураков.

Перейдем теперь к рассмотрению лиц и фигур.

Дама под рисунком ведьмы

Рисунок ведьмы из черновика поэмы Пушкина «Цыганы» (ПД 836, л. 7) мы уже рассматривали, рис. 74; она содержала текст *ВЕЧНОЕ СЛАВЯН ПУГАЛО И СКАКАЛКА*. Ведьма — это, видимо, аллегория плотской похоти. Под ведьмой изображено женское лицо в профиль с весьма вытянутым вниз подбородком; волосы не только собраны в прическу, но и вьются по плечам.(ДЕН, с. 216). Последовательность чтения я изображаю строчными буквами (рис. 192). Выявляется такой текст: **СЬ ПОЗЫ СЬЗАДИ. НЕ МОЖЕТЪ РЕШИТЪСЯ. ЛАРИСА ИГНАТОВА**. В современной орфографии текст меняется мало: *ИЗ ПОЗЫ СЗАДИ. НЕ МОЖЕТ РЕШИТЬСЯ. ЛАРИСА ИГНАТОВА*, 8 слов. Видимо, чары Пушкина на Ларису Игнатову не подействовали, и она так и не решилась на близость с ним, хотя и «скакала» вокруг него как ведьмочка.

Продолжением является вид женской фигуры со спины (рис. 193). Здесь читается более пространный текст: **НЕ А.С., А ТО НАРОД ОСЛАВИЛ, НО НЕ А.С., И РУНА ЕГО ВРЕДЬНЫ ТЕ ДЕЛА ТОЛКУЮТЬ. МАЛАФИЯ ГОТОВА СПАТЬ И ТАКЪ**. В современной орфографии это выглядит как: *НЕ А.С., А САМ НАРОД ОСЛАВИЛ, НО НЕ А.С. И НАДПИСИ ЕГО ВРЕДНЫЕ ЭТИ ДЕЛА ТОЛКУЮТ. МАЛАФИЯ ГОТОВА СПАТЬ И ТАК*, 23 слова. Тем самым Пушкин хотел

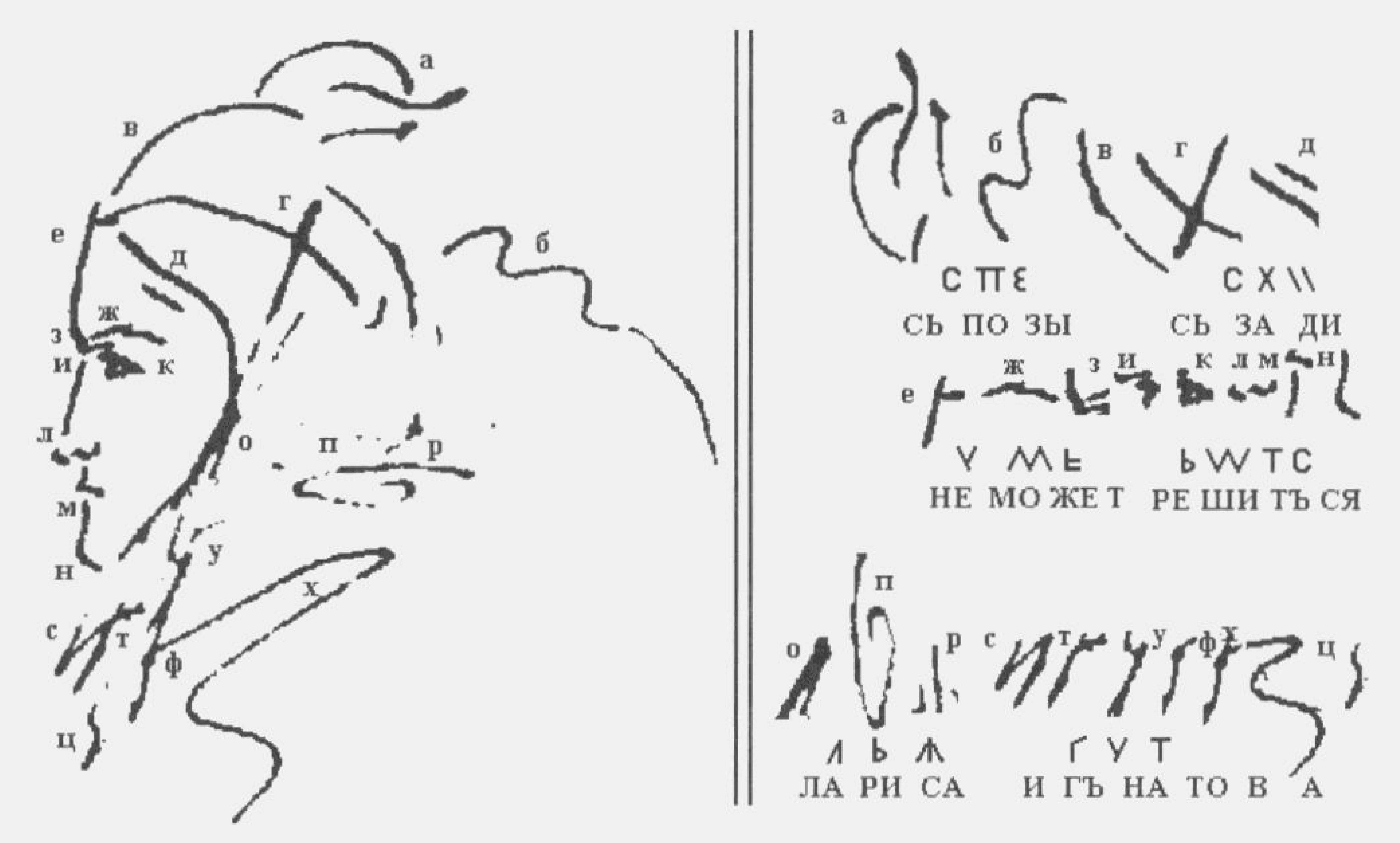


Рис. 192. Женское лицо из черновика к «Цыганам» и мое чтение надписей

сказать, что недоступность Ларисы Игнатовой весьма странна, поскольку она с каждым готова спать совершенно бесплатно, и это ее свойство выявил не Пушкин, а народ, так что пушкинские «вредные» надписи лишь толкуют то, что существует и без них. Ославили девушку именно ее поведение и народная молва.

Опять мы видим неприязненное отношение поэта к данной женщине.

Рис. 193. Женская фигура со спины оттуда же и мое чтение надписей

Странное существо

В черновике стихотворения «Осень» (ПД 838, л. 85 об.) изображена женщина до пояса (ДЕН, с. 44) с как-то странно обозначенной талией, как будто ноги у нее растут прямо под грудью. С.А. Фомичев, рассматривая рисунки и прочие пометки этого пушкинского листа, комментирует его так: *На следующей странице (л. 85 об.) работа будет продолжена, но на полях появится какой-то подсчет, густо — в виде куста — заштрихованный. Перечисляя воображаемых гостей, Пушкин напишет последнюю строку в этой октаве:*

С надутой грудию — с открытыми плечами —

и, словно проверяя точность описания, нарисует дамочку, а поверх написанной строфы еще изобразит шпагу (это иллюстрация к «испанцам в епанчах», которые прописаны в данной октаве); как и на л. 82 об., он рисунком как бы перечеркивает строфу, в данном случае недовольный ею (в окончательную редакцию эта октава не попадет) (ДЕН, с. 42–43). Таким образом, как обычно, пушкиновед не видит в рисунке реальное лицо, а усматривает иллюстрацию повествования в строфе, которая в чистовой вариант стихотворения не вошла. Саму иллюстрацию он не рассматривает.

Между тем уже верхняя часть прически (рис. 194), образуя лигатуру, может быть разложена на отдельные буквы кириллицы, которые читаются как слово **ДЕМОН**. Гладкий зачес головы слева и справа образует слова **БЕЗ РУК**. Бахрома выреза образует фамилию **МАКЛАКОВА**, это слово дублируется знаком МА на правом плече, а далее надпись идет под правой грудью, передавая слово **МАКЛАКОВА** несколько иными знаками и буквами. Бант на левом плече является лигатурой слова **ПОЛЯ**, уменьшительным от имени **ПОЛИНА**. Бахрома на рукаве левой руки (справа от зрителя) читается как слово **КУЛЬТИ**. Резинки на талии или иная отделка пояса может быть прочитана как слова **ПЛЕЧ И РУКЪ**. В целом образуется текст, который, исключая повторное написание фамилии, звучит так: *ДЕМОН БЕЗ РУК. ПОЛЯ МАКЛАКОВА — КУЛЬТИ ПЛЕЧ И РУК* — 9 слов. Тем самым на рисунке показана девушка-инвалид; судя по рисунку, правой руки у нее нет совсем (это и есть «культя плеча»), тогда как от левой осталась только незначительная часть верха («культя руки»). Разумеется, вид этой несчастной вряд ли порадовал бы читателей, хотя воспоминание о ней поразило Пушкина настолько, что он захотел было ввести подобный персонаж (без упоминания об уродстве) в число гостей, но позже передумал.

Вообще говоря, в XIX веке в ряде стран уроды пользовались общественной известностью. Так, Розали Фурнье, родившаяся 12 ноября 1813 года безногой, имела пару молочных желез на концах своих культей. *Во всем остальном она была довольно приятной дамой и имела огромный успех везде, где выступала публично. Ее излюбленной была поза, напоминавшая карточ-*

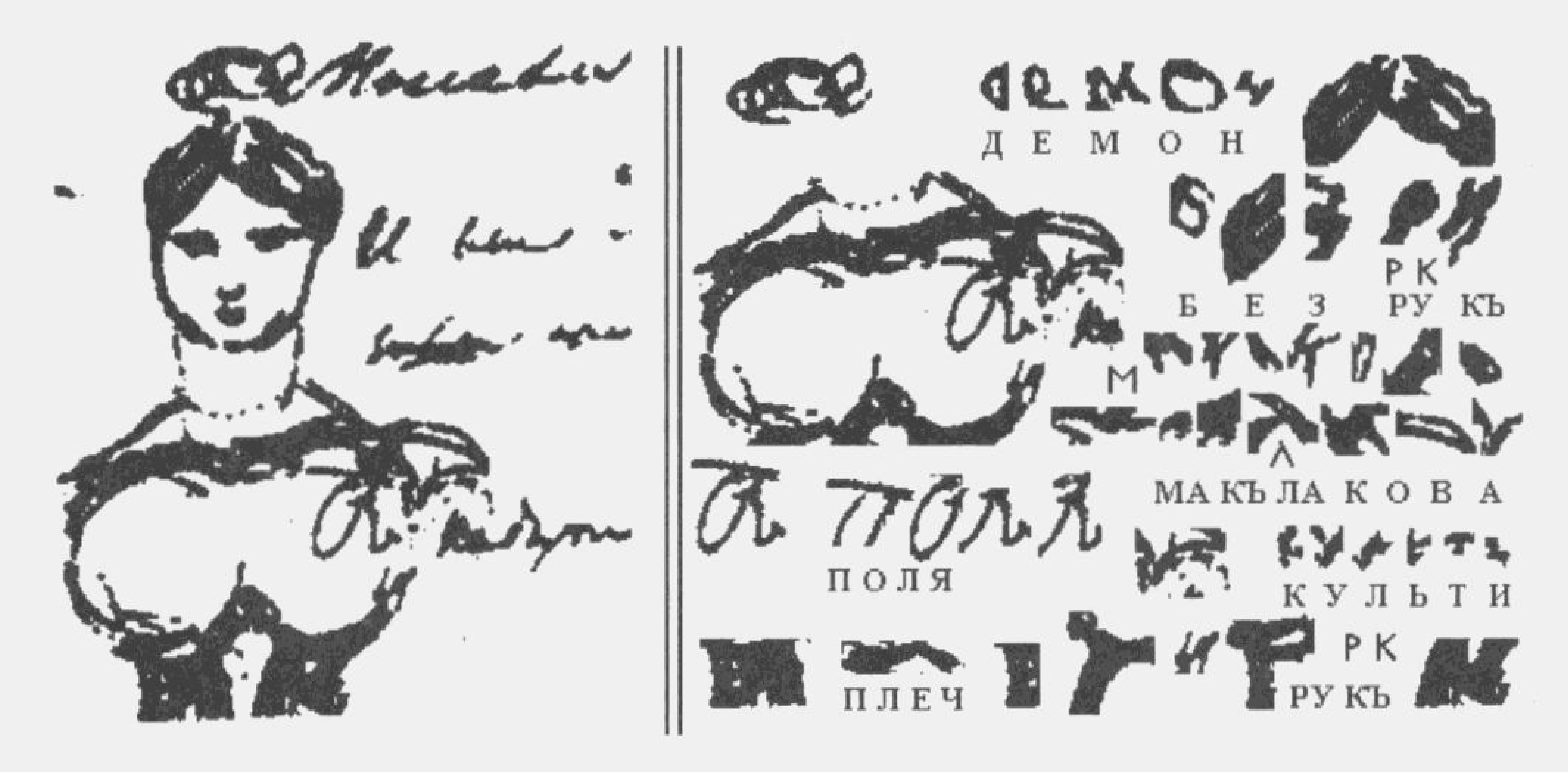


Рис. 194. Изображение дамы из стихотворения «Осень» и мое чтение надписей

ную даму. В левой руке с шестью пальцами она держала розу, а правая рука, имевшая только четыре пальца, была кокетливо опущена вдоль укороченного корпуса. Из-под короткой юбчонки с оборками вместо культей призывно выглядывала округлая грудь, — отмечает составитель сборника «Катастрофы тела» В.Е. Кудряшов (КАТ, с. 169). Полагаю, что в данном случае «демон» тоже был по-своему пикантен, ибо призывную полную грудь от мужских ласк не защищали девичьи руки. Тот же Кудряшов отмечает, что во второй половине XIX и начале XX века мир буквально захлестнула волна безруких художников. *Одна из них, Эме Рапин из Женевы — была известна за свою легкость в рисовании и уверенность во владении кистью* (КАТ, с. 157). Так что отсутствие конечностей во времена Пушкина у девушек было не очень большой редкостью. *Некоторые теряли конечности в молодом возрасте, другие — в более зрелом. Однако большинство из них такими были сформированы в утробе матери. Деформации вызывались многочисленными причинами: от хромосомных нарушений до болезней, случившихся еще в период беременности матери*, — полагает Кудряшов (КАТ, с. 155).

Женщина-виолончель

Этот набросок из ушаковского альбома (ПД 1723, л. 48) помещен у пушкиноведов (ДЕН, с. 139) без каких-либо комментариев в разделе «Обучение рисованию» и назван так, видимо, из сюрреалистического соединения рисунков женщины и виолончели. Возможно, исследователей поразило подобное соединение несовместимых черт. Правда, рисунок Пушкина можно понять и чисто реалистически, как изображение маленькой женщины, несущей виолончель, только голова нарисована позже, и потому она не заслоняет гриф музыкального инструмента. Но низ юбки и ноги за инструментом без струн указывают именно на такое понимание.

Правда, под рисунком есть подпись, на которую исследователи не обратили (или не захотели обратить) внимания — **Г. ПОДПОРКИНА** (рис. 195). Вообще говоря, подпись неразборчива, и у меня нет уверенности, что я ее читаю верно. Возможно, комизм рисунка состоял в том, что женщина была столь мала, что опиралась на виолончель как на подпорку. Судя по фамилии, скорее виолончель опиралась на нее. Возможно, что по этой причине фамилия была исправлена на НАДПОРКИНУ.Что же касается рисунка, то верхняя часть грифа виолончели представляет собой женскую запрокинутую голову; на полях дешифровки я развернул ее на 90° вправо. Я с трудом понял, что изображено именно женское лицо, настолько оно безобразно: необычайно широкий нос, отсутствие переносицы, что подчеркивается горизонтальной морщинкой, очень широко расставленные глаза, широкий оттопыренный рот. Черты лица являются буквами и знаками руницы, образующими слова **КОПНИ С ПОЗОРОМ**, верхняя часть волос, прилегающих к голове — слово **1. МАЛЫШКУ**, нижняя часть волос, свисающих вниз — **2. ВЛАСОВУ РВОТНУЮ И**, пересечение грифа виолончели и лица женщины — слово **ЗАПОЛУЧИ**. Ниже на пересекающихся линиях виолончели и шеи, а также на линиях плеча можно получить слово **ЖЕЛУДОК**, а ниже, на низу рукава и сгибе руки начало слова **ВЬ КОЛО-** окончание этого слова в двух вариантах представляют собой «эфы» (фигурные отверстия в корпусе виолончели) и подставка, а именно -**НЪНЕ** и -**МЪНЕ**. Получаются два варианта слов: **ВЬ КОЛОНЪНЕ** и **ВЬ**

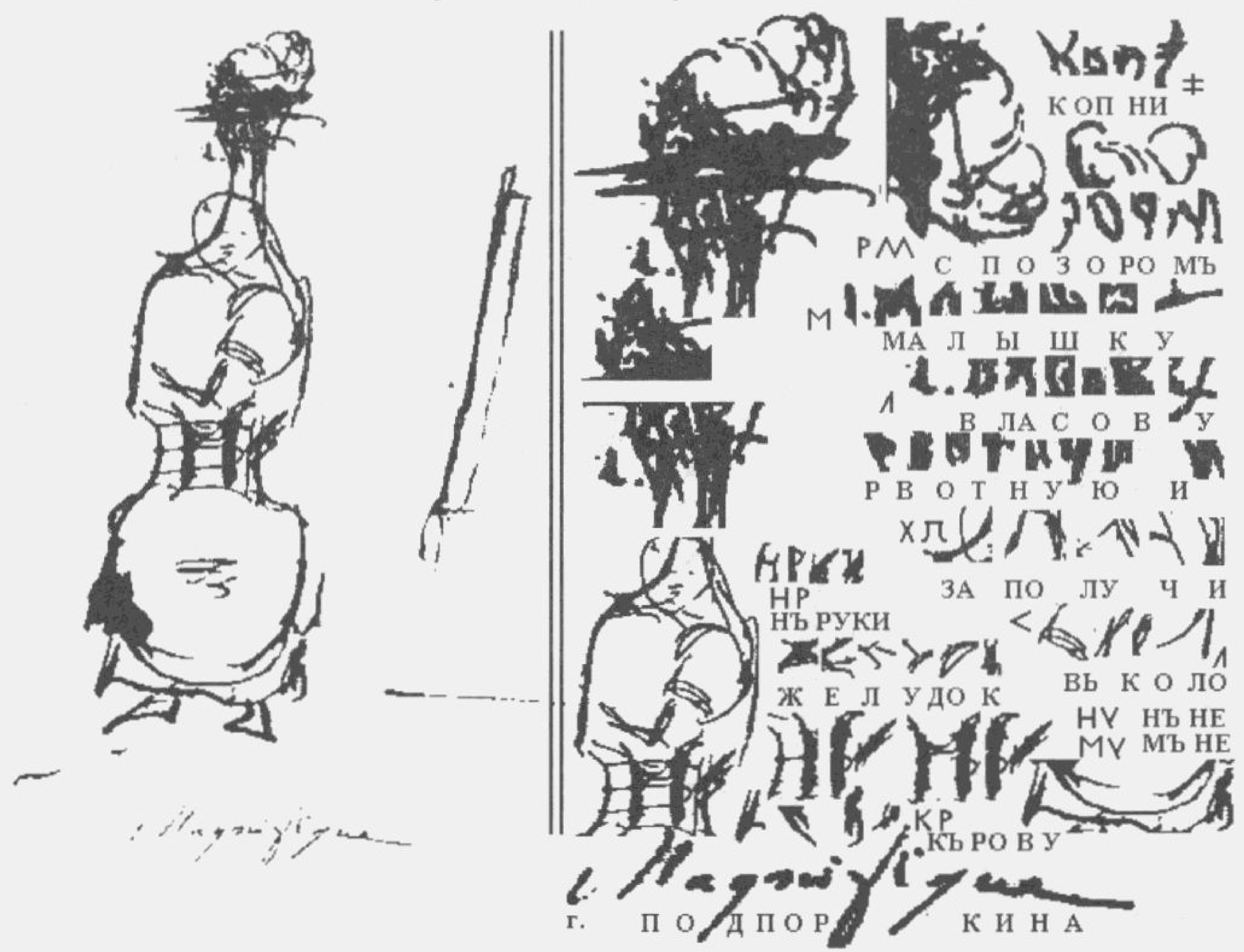


Рис. 195. Женщина-виолончель и мое чтение надписей

КОЛОМЪНЕ. Справа внизу в том же месте можно прочитать более мелкие знаки, образующие слова **НЪ РУКИ**. Наконец, низ виолончели можно прочитать как слово **КЪРОВУ**. Тем самым образуется такой текст: **Г(ОСПОЖА) ПОДПОРКИНА. КОПНИ С ПОЗОРОМ МАЛЫШКУ ВЛАСОВУ-РВОТНУЮ И ЗАПОЛОЧИ ЖЕЛУДОК ВЬ КОЛОНЪНЕ ВЬ КОЛОМЪНЕ НЪ РУКИ, КЪРОВУ**. В современной орфографии тест будет выглядеть так: *Г(ОСПОЖА) ПОДПОРКИНА. КОПНИ С ПОЗОРОМ МАЛЫШКУ ВЛАСОВУ-РВОТНУЮ И ЗАПОЛУЧИ ЖЕЛУДОК В КОЛОННЕ В КОЛОМНЕ НА РУКИ, КОРОВУ*, 18 слов.

Текст можно осмыслить так: если соблазнить эту уродливую особу, форменное чудовище, случай непременно будет предан огласке, и не только женщина, но и мужчина окажутся скомпрометированы и даже опозорены. Но даже если жениться на этой рвотной малышке Власовой, то получишь бесформенную колоннообразную дворянку из Коломны, что-то постоянно жующую, настоящую корову. Конечно, Пушкин сгущает краски, но создает предельно отталкивающий образ.

Варвара из Ушаковского альбома

Этот рисунок также относится к ушаковскому альбому (ПД 1723, с. 46) и изображает очень невысокую полногрудую девушку с небольшой прической, пышным бантом на спине в области талии и несколькими юбками, нижняя из которых закрывает ноги целиком, стоящую в профиль к зрителю и скрестившую руки на талии. Рисунок помещен с № 403 и подписью **ВАРВАРА** (второе



Рис. 196. Варвара из ушаковского альбома и мое чтение надписей

слово очень предположительно может быть прочитано как ИГРАЛИЦА). К сожалению, об этом рисунке в сопровождающем тесте пушкиноведов нет даже упоминания, так что тут придется полагаться только на тайнописные строки самого Пушкина.

Кика на прическе (рис. 196) читается как фамилия, **ДРОМОВА**, а волосы лба и пряди, свисающие вниз — как слово **ЕЛИЗКОВА**. Низ волос и вырез платья над плечом образуют слова **РОДНЯ С ПУШКИНЫМИ**. Буквы в складках согнутой руки слагаются в слова **СЕ МОСКВА**, а складки вместе с бантом добавляют еще два слова, **МОЯ РОДИНА**. Правая линия контуров юбки, образующая несколько складок, вместе с заключительным крестом внизу, может быть прочитана как слова **ИНТЕРЕСНАЯ БЛЯДЬ — ХА!** Вышивка сбоку юбки на уровне колена представляет собой лигатуру, разлагающуюся на буквы и знаки слов **САМКЪ С ПОЗОЙ**. Правая сторона юбки содержит буквы и знаки слов **КЬЛИКЪНИ — НЕТЪ ИНТЕРЕСА**.

В современной орфографии текст может быть переписан так: *ВАРВАРА ДРОМОВА. ЕЛИЗАВЕТИНА РОДНЯ С ПУШКИНЫМИ. ЭТО МОСКВА, МОЯ РОДИНА. ИНТЕРЕСНАЯ БЛЯДЬ — ХА! САМКА С ПОЗОЙ. (А) ОКЛИКНИ — (И) НЕТ ИНТЕРЕСА*, 19 слов. Таким образом, Варвара Дромова являлась общей дальней родственницей как Елизаветы Ушаковой, так и Пушкиных. Встретилась она поэту только в Москве, связанной у него с ностальгическими воспоминаниями о своей малой родине. В этой девушке поэт сразу распознал потаскушку, но его удивило, что она при этом встает в позу оскорбленной невинности. Сходиться с ней Пушкин не захотел даже ради спортивного интереса; как можно судить по предыдущим надписям, его мало привлекали доступные девушки. Поэт знал себе цену.

Рисунок Кати Хитрово

То, что на рисунке изображена Екатерина Хитрово, ясно из подписи в виде дерева, которое обычно иллюстрировало либо бескорыстное любование поэта, либо активность со стороны девушки. Что же касается коня, то он не вздыблен, а имеет поникшую шею. Поэтому ожидать пылкой любви поэта не приходится, несмотря на слово ЗАЙКА в адрес молодой красавицы.

Посмотрим, однако, о чем говорит тайнопись на самом портрете (ПД 834, л. 42 об.) (ДЕН, с. 179). Пряди на голове (рис. 197) читаются как слова **ЕКАТЕРИНИН ПРОФИЛЬ**, еще пряди, в том числе и левая свисшая, образуют слова **НА ЕЯ**. Крупные пряди вблизи глаза можно прочитать как слово **СВЕТЛОСТИ**, а непосредственно над бровью — лигатуру, разделяемую на буквы слова **ХИТРОВСКОЙ**. Еще одно слово образуют буквы, рассеянные по верху головы — **УСАДЬБЕ**. Свисающая за ухом прядь может быть разложена на буквы слова **УСКОВО**. Глаз, губы и подбородок девушки слагаются в наиболее тайную часть надписи — **А Я ЛЮБЪ**. Ожерелье на шее представляет собой очень трудно разлагаемую на отдельные буквы надпись **ХИТРЕЦАМ**, а знаки у шва на плече и на полукруге плеча — слово **ХРАБЪРАЯ**.



Рис. 197. Екатерина Хитрово и мое чтение надписей

Таким образом, полная надпись гласит: *ЕКАТЕРИНИН ПРОФИЛЬ НА ЕЕ СВЕТЛОСТИ ХИТРОВСКОЙ УСАДЬБЕ УСКОВО. А Я ЛЮБ! ХРАБРАЯ! ХИТРЕЦАМ*, — всего 13 слов. Древесная метафора оправдана: Пушкин чувствует, что девушка его полюбила, обыгрывает фамилию ХИТРОВО, считая ее ХИТРЕЦОМ, полагает, что, влюбившись в сердцееда, она поступила храбро, но вместе с тем поникшие головы женщины и коня, а главное — древесная метафора означают отсутствие у поэта ответного чувства.

Елизавета Николаевна Ушакова

Этот портрет (Ушаковкий альбом, л. 77 об.) (ДЕН, с. 99) не прокомментирован пушкиноведами в тексте сопровождающего очерка, хотя многое говорится о салонных развлечениях типа записей и зарисовок в альбоме для гостей и об ушаковском альбоме в частности: *В конце 1828 года альбом впервые попадает в руки Пушкина и, кажется, впредь уже предназначен для него одного. Понятно, почему здесь нет мадригальных стихов поэта — записанные ранее банальности провоцировали лишь шутки и розгрыши. И, нарисовав в слегка шаржированном виде Екатерину Ушакову, Пушкин сбоку припишет:*

Трудясь над образом прелестной У<шаковой>
И проч. и проч. и проч.

Обычно считается, что в данном случае Пушкин записал первую строку стихотворения, до нас не дошедшего. Это совершенно неверо-

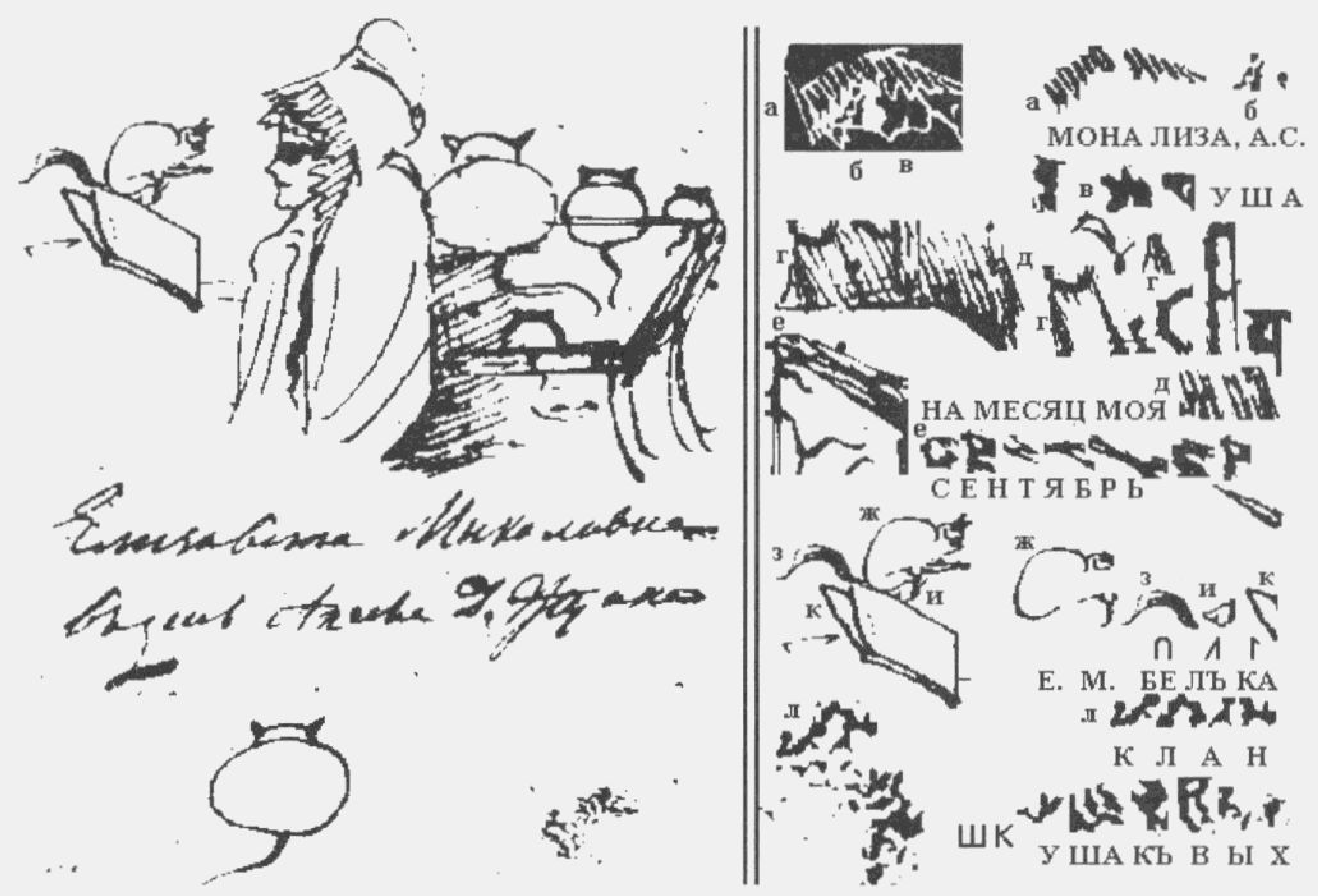


Рис. 198. Портрет Елизаветы Ушаковой и мое чтение надписей

ятное допущение. Все пушкинские стихотворения, ей посвященные, она бережно хранила, прекрасно сознавая не только эстетическую, но и мемориальную их ценность. Вторая строка данной шутливой надписи Пушкина содержит каламбур: как «образ» — не только «изображение», но и «икона», так и «проч.» — не только сокращенное «прочее», но, может быть, и воспроизведение возгласа девушки («прочь!»), занявшейся исправлением шаржированного рисунка. В том же стиле и дата внизу листа: «1 апреля» — день обманов и розыгрышей (ДЕН, с. 97). Полностью соглашаясь, что двустишие закончено и является каламбуром, отмечу, что шуткой поэта является и последнее сокращение, которое должно читаться в рифму, имея на конце «У», то есть:

Трудясь над образом прелестной У,
И прочь, и прочь, и пру!

Слова «прочь!» — не возглас девушки, а реплика поэта, уставшего трудиться над портретом настолько, что он «прет прочь» от него как можно скорее. Только при таком прочтении деепричастие «трудясь» получает в пару полноценный глагол «переть» в первом лице единственного числа, поскольку с точки зрения русской грамматики отдельное употребление деепричастия невозможно. Конечно же, глагол весьма груб и неуместен в сочетании со словами «образ прелестной У», но именно в этом и состоит комический эффект. Пушкиноведы додумались бы до этого и без меня, если бы не стали расшифровы-

вать букву «У» как «У(шаковой)»; после расшифровки исчезли и ритм, и рифма пушкинских строк.

Но то портрет сестры Елизаветы Екатерины. А как изобразил Пушкин саму Елизавету, хозяйку альбома, на рассматриваемом рисунке? Как обычно, она изображена в профиль лицом влево, почему-то находится в помещении в накидке и черных очках; перед ней сидит на книжке белочка тоже в черных очках и маленькой короне и что-то декламирует, а за ее спиной на столе в виде уходящей перспективы нарисованы три кота (второй и третий врисованы позже, четвертый, самый маленький, сидит на передней части столешницы, пятый кот располагается внизу рисунка, ниже подписи, и правее от него помещен в виде причудливо изогнутых линий некий петушок. Все кошки, как обычно, повернуты спиной к зрителю и имеют тощие крысиные хвосты. Возникает впечатление, что хозяйка содержит зверинец; вероятно, это намек на гостей ее салона. Подпись в две строки сложна для чтения во второй строчке. Первая строка гласит ЕЛИЗАВЕТА НИКОЛАВНА, вторая предположительно может быть прочитана как ВЫЗНАВ СТА(Р)ИКА У.ЖУКО (зачеркнуто) У. ШАКО. Второе слово совершенно непонятно. Конечно же, зачеркивание нарочное; обыгрывается подражание Елизаветы Жуковскому, которое ею приписывается подражанию своим же, ушаковским, предкам. Словом, перед нами классический дружеский шарж, изобразительная пародия.

Для чтения надписей лицо с бахромой накидки следует повернуть на 90° влево и обратить в цвете. Бахрома превращается в надпись, идущую горкой **МОНА ЛИЗА**. Разумеется, сходством с известным полотном Леонардо да Винчи тут и не пахнет, поэт просто шутит. Прямо под горкой — подпись **А.С.**, автограф мастера. Если черные очки, повернув их на 90° вправо, принять за букву У, а еще два знака под «горкой» — за буквы Ш и А, получится неполное слово **УША**, начало фамилии Лизы. Так что перед нами — портрет МОНЫ ЛИЗЫ УША.

Затем я читаю штрихи тени и контур котов, повернув их на 90° влево. Текст получается интересный: **НА МЕСЯЦ МОЯ**. На какой месяц, поясняет лигатура из знаков, образующих правую кромку стола — **СЕНТЯБРЬ**. Фигура белочки имеет соответствующее чтение знаков руницы, **Е.М**. — **БЕЛЪКА**. Вероятно, у Пушкина и Лизы были какие-то общие воспоминания, связанные с белкой. Инициалы, однако, указывают не на Елизавету Николаевну, а на Елизавету Михайловну (Хитрово), которая, вероятно, побелевшая в свои годы (рано поседевшая либо блондинка) и была «белкой», поучавшей Лизу Ушакову в качестве царицы (корона на белочке) ее салона. Фигуру петуха следует обратить вправо на 90° и увеличить, а для чтения буквы «В» ее следует обратить в цвете. Тогда можно будет прочитать два слова **КЛАН УШАКОВЫХ**. Как я понимаю, «петушок» является подписью к коту, то есть служит как бы пояснением к знакам на столе, для чего изображение кота и вынесено за рисунок. Тем самым, коты на столе — это весь КЛАН УШАКОВЫХ, представляющих собой ушаковский зверинец, то есть салон. А поскольку Лиза внимает белочке, она,

видимо, и «вызнает» нечто у нее. В. Вересаев пишет: *Елизавете Михайловне шел в то время уже пятый десяток лет. Была она очень полная, некрасивая, лицом походила на своего отца-фельдмаршала. Но глубоко была уверена в неотразимой красоте своих плеч и спины, поэтому обнажала их до последних пределов, допускавшихся приличием* (СПУ, с. 154). Белочка здесь имеет очень покатую, без единого волоска, спину и малюсенькую головку на пышном теле.

Итак, текст тайнописи гласит: *МОНА ЛИЗА УША. НА МЕСЯЦ МОЯ. СЕНТЯБРЬ. Е.М. — БЕЛКА. КЛАН УШАКОВЫХ — А.С.*, всего 14 слов. Полагаю, что слово МОЯ означает интеллектуальную, а не физическую близость, иначе и слова тайнописи, и изобразительные аллегории были бы другими.

Два женских портрета

Я продолжу рассмотрение женских лиц, вписанных в альбомы или черновики стихотворений не столько для передачи портретного сходства, сколько для того, чтобы обратить внимание на какие-то особенности, дорогие для самого поэта. Так, глава 5 «Ушаковский альбом» (который имеет инвентарный номер ПД 1723) в книге пушкиноведов открывается портретом Пушкина одной из сестер Ушаковых (ДЕН, с. 95), и поскольку далее речь идет о «московской приятельнице поэта Елизавете Ушаковой», читатель понимает, что перед ним и находится ее портрет. В тексте пушкиноведов, однако, о нем более речи нет; ясно лишь, что перед нами не карикатура и не розыгрыш, а вполне реалистическое изображение лица не без любования им.

Чтение есть смысл начать с чубчика, развернув его изображение на 90° вправо. Основную часть волос следует обратить в цвете (рис. 199). Полученная лигатура распадается на буквы, образующие слова **СЕ МИЛАЯ**. Далее следуют, скорее всего, оборки накидки. Они также образуют лигатуру, из букв которой читается слово МЛАДАЯ, а у последней буквы справа приписано мелким шрифтом КА, тогда как правая мачта «Я» слова МЛАДАЯ образует слог ТЯ. Так что перед нами **МЛАДАЯ КАТЯ**, а не Лиза — она же, возможно, «Зина», «Зинок».

Далее оборки накидки при их горизонтальном расположении образуют слова **УШАКОВА-МОСКВИЧКА**. Читается также область около уха, для чего ее следует обратить в цвете. Она дает слова **ОКЪЛО ЛИЗЫ**, то есть *ОКОЛО ЛИЗЫ*. Весь текст в современной орфографии выглядит так: *ЭТО — МИЛАЯ МЛАДАЯ КАТЯ УШАКОВА, МОСКВИЧКА ОКОЛО ЛИЗЫ*, всего 8 слов. Хочу обратить внимание на то, что абрис лица тут сплошной и проведен жирной линией; тем самым Пушкин хотел подчеркнуть, что перед нами рисунок, а не тайнопись. Смысл тайнописи — напомнить себе, что рядом с Лизой имеется ее молодая сестра, вообще-то хорошенькая. Но — не более того.

Другой портрет (ПД 841, л. 112) атрибутирован пушкиноведами как портрет К. Вельяшевой в черновике стихотворения «Подъезжая под Ижоры» и помещен (ДЕН, с. 60) перед главой 4 «Автоиллюстрации». Само стихотворение посвящено именно ей:

Подъезжая под Ижоры,
Я взглянул на небеса
И воспомнил ваши взоры,
Ваши синие глаза.
Хоть я грустно очарован
Вашей девственной красой,
Хоть вампиром именован
Я в губернии Тверской,
Но колен моих пред вами
Преклонить я не посмел
И влюбленными мольбами
Вас тревожить не хотел.
Упиваясь неприятно
Хмелем светской суеты,
Позабуду, вероятно,
Ваши милые черты,
Легкий стан, движений стройность,
Осторожный разговор,
Эту скромную спокойность,
Хитрый смех и хитрый взор.
Если ж нет... по прежню следу
В ваши мирные края
Через год опять заеду
И влюблюсь до ноября.

О Екатерине Васильевне Вельяшевой (1813 — после 1860) В. Вересаев пишет: *Дочь старицкого исправника Василия Ивановича Вельяшева, женатого на Наталье Ивановне Вульф, тетке молодых тригорских Вульфов. После двадцати лет супружества жена так же страстно любила мужа, как и в первый год. Всех четырех детей любили нежно, и любили одинаково... Каждый день были балы. Алексей Вульф усердно танцевал, ухаживал за барышнями и особенно отличал своим вниманием Катю Вельяшеву. Ухаживания его всегда имели определенную цель — достигнуть интимных отношений отнюдь не платонического свойства. Он в этом отношении был известен по всей округе, о нем шла молва, что он «любит влюблять в себя молодых барышень и мучить их». Однако чистая Катя Вельяшева не пошла навстречу его ухаживаниям. После Крещения в Старицу приехал Пушкин. «Он принес в наше общество немного разнообразия, — пишет Ал. Вульф в дневнике — Его светский блестящий ум очень приятен в обществе, особенно женском. С ним я заключил оборонительный и наступательный союз против красавиц, отчего его и прозвали сестры Мефистофилем, а меня Фаустом. Но Гретхен (Катенька Вельяшева), несмотря ни на советы Мефистофеля, ни на волокитство Фауста, осталась холодною: все старания были напрас-*



Рис. 199. Два женских портрета и мое чтение надписей

ны»... Осенью 1829 года Пушкин действительно посетил опять тверские края и писал А. Вульфу из Малинников: «Гретхен хорошеет и час от часу становится невиннее»... В 1834 году Е.В. Вельяшева вышла замуж за уланского офицера А.А. Жандра (СПУ, с. 91–93).

На портрете в профиль, как всегда развернутом влево, изображено юное лицо. Слов здесь вписано совсем немного: верх прически читается как **НАПОРЪ**, румянец щеки и штрихи в районе уха — как **АЗАРЪТЪ**, черты лица (нос, губы, губа с ямочкой, бровь и низ глаза, развернутые на 90° влево) как **ВЕЛЬЯШЕВА**. Так что перед нами — не портрет-характеристика Вельяшевой, а программа собственного поведения. Сама же тайнопись очень скупа: *ВЕЛЬЯШЕВА — НАПОР, АЗАРТ*, всего три слова.

Неатрибутированные портреты

Если портреты Пушкин подписывал, то нельзя ли произвести атрибуцию пока еще не атрибутированных портретов? Я полагаю, что можно, опираясь на тайнопись. С.В. Денисенко в связи с этим отмечает: *Конечно же, основной пафос трудов Эфроса заключался в атрибуции пушкинских рисунков, что в свое время вызвало критику С.Я. Гессена. «Портретное сходство в рисунках Пушкина обыкновенно весьма условно. За беглым наброском его можно только, с большей или меньшей степенью вероятия, угадывать оригинал» Автор рецензии соглашался с тем, что пушкинскую графику изучать необходимо и «значение ее доказано А.М. Эфросом совершенно бесспорно.» Но за ней должно остаться только значение дополнительных иллюстра-*

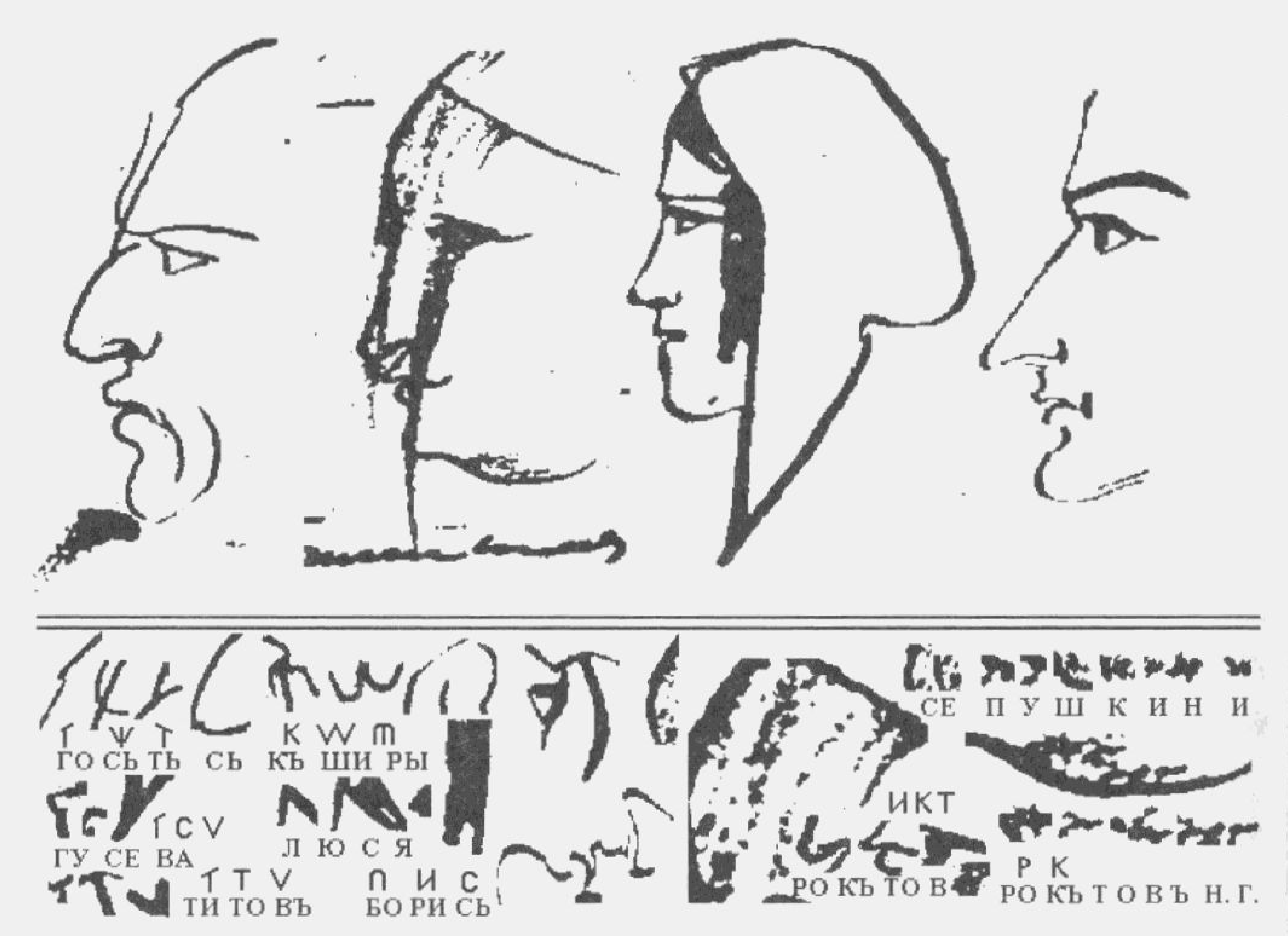


Рис. 200. Неатрибутированные портреты

ций (имеются в виду портреты — С.Д.) *к тем документам, тем письменным материалам, на которых строится творческая или политическая биография поэта. Переоценка значения пушкинской графики влечет за собой ложные и ничем не обоснованные выводы, приводя подчас к подмене документальной биографии поэта продуктами творческого воображения исследователя» (ГЕС, с. 361–384). Отметим, что метод портретной атрибуции, разработанный Эфросом, сразу же нашел сторонников* (ДЕН, с. 231–232). Вместе с тем, ряд портретов до сих пор не атрибутирован. Эти образцы С.А. Денисенко привел тут же (ДЕН, с. 232).

Попытаемся прочитать надписи и, если удастся, атрибутировать портреты. На левом портрете в профиль с разворотом влево изображено сердитое мужское лицо с нахмуренной бровью и морщинками в уголках губ и на некотором расстоянии от них (рис. 200). Читая сверху вниз черты лица (влево повернуты на 90° изображения ноздрей и губ, а изображение подбородка развернуто на 180°), удается прочитать слова **ГОСЬТЬ С КАШИРЫ**. Все слова начертаны руницей. К сожалению, ничего, кроме того, что перед нами гость из подмосковного города Каширы, на портрете вычитать не удается.

Второй портрет (посередине) имеет затеки чернил, которые при большом увеличении распадаются на буквы. Затек на лбу во втором столбце читается как слова **ПУШКИН И**, тогда как затек на кожной складке под подбородком может быть прочитан как слова **РОКЪТОВ Н.Г**. Фамилия **РОКОТОВ** дублируется так-

же линиями внизу носа и изгибом губ, а также профилем глаза. Так что данный портрет подписан фамилией и инициалами портретируемого. У нас фамилия Рокотова ассоциируется прежде всего с великим живописцем XVIII–XIX веков, однако инициалы художника были Ф.С., а не Н.Г. Кроме того, на линии лба выделяются буквы СЕ. Так что на данном портрете слов больше, чем на других: **СЕ ПУШКИН И РОКОТОВ Н.Г. РОКОТОВ,** всего 7 слов.

На третьем портрете весьма выразительны уголки косынки; если прочитать соответствующие знаки сверху вниз, получится фамилия **ГУСЕВА**, а если прочитать буквы, образуемые шапкой выбивающихся из-под косынки волос, можно определить и имя, которое читается как **ЛЮСЯ**. Так что перед нами Людмила Гусева, во всяком случае это хотел нам сообщить А.С. Пушкин.

Четвертый портрет (ПД 841, л. 91) озаглавлен просто «Профиль» и помещен у пушкиноведов на иной странице (ДЕН, с. 194). Он читается при развороте вправо на 90°. Тогда переносица, бровь и глаз оказываются знаками фамилии с чтением **ТИТОВЪ**, а подбородок, губы и кончик носа образуют знаки имени **БОРИСЬ**. Так что перед нами — Борис Титов.

Как видим, атрибуция удалась, в двух случаях из четырех нам стали известны фамилии и имена или инициалы, а в третьем — хотя бы город, откуда прибыл портретируемый. Так что в определенных случаях применяемый мною метод микроэпиграфики рисунков дает неплохие результаты.

Графическая сюита

Так назвал данный рисунок из первой кишиневской тетради (ПД 831, л. 46) С.А. Фомичев (ДЕН, с. 63). О нем он пишет так: *Здесь вначале Пушкин приступил было к какому-то стихотворению:*

Одна черта руки моей,
И ты довольна, друг мой нежный...

Речь здесь идет, по-видимому, не о записке, а о рисунке (профильные портреты Пушкин часто набрасывал именно «одной чертой»). Стихотворение дальше не пошло, Пушкин занялся планом предполагаемой поэмы («Олег — в Византию — Игорь и Ольга — поход»), но начатый стихотворный набросок его томит — и весь лист рабочей тетради заполняется рисунками. В нижней части листа — Марат (два портрета), Занд, Лувель, женщина в короне (в рост), позже прямо по текстам еще зарисовываются А. Ипсиланти, А. Кантакузин с женой (определение Г.Ф. Богача), а вверху — портрет в фас мужчины с бородой и буйной шевелюрой и несколько набросков портрета юноши. Над головой Марата и выше несколько раз прорисован треугольный нож гильотины (замечено А.Ю. Черновым).

Ход мысли поэта здесь просматривается вполне отчетливо. Основой столь разнообразной по темам графической сюиты является, несомненно, план произведения (поэмы?) об Олеге и Игоре. Именно их лица зарисованы сверху, фигура же женщины в рост — несомненно Ольга. Но сам



Рис. 201. Графическая сюита и мое чтение надписей

замысел о походе на Византию возник в представлении Пушкина в прямой связи с актуальными событиями 1821 года, с ожиданием похода за освобождение Греции от турецкого ига (такой параллелизм будет прямо выражен в позднейшем стихотворении Пушкина «Олегов щит»). Отсюда в черновике 1821 года изображение этеристов (Ипсиланти, Кантакузин). От них — прямой шаг к раздумьям о законности революционного насилия, о лицах, дерзнувших на него (Занд, Лувель) или же павших под «кинжилом Немезиды» (Марат), — воспоминание о гильотине в связи с этим тоже понятно. Так графически нащупывается замысел, который годом позже отразится в стихоторении «Кинжал» (вспомним, что в черновике его... появится автопортрет, стилизованный под Занда) (ДЕН, с. 63–64). Как мне кажется, опять пушкинские рисунки толкуются слишком прямолинейно, если не как иллюстрация готового стихотворения, то как замысел нового. И, скорее всего, опять после прочтения может выясниться некоторый новый смысл данных набросков.

Жаль, что вместо целого листа на приведенной в книге пушкиноведов иллюстрации (ПД 831, л.46) (ДЕН, с. 63) содержится только нижний фрагмент; однако для наших исследований существенен и он. Анализ начнем с изображения женщины в короне (рис. 201); если С.А. Фомичев прав, то где-то среди линий ее наброска должно встретиться имя **ОЛЬГА**. И действительно, это имя мы находим на правом плече женщины (слева от зрителя). Зато на левом плече (черты этой части рисунка я вынес на вставку внизу) женщины читаются слова **СЕ ЕВА**, а на тени с огромным трудом выявляется фамилия — **ОБЩИНОВА**. Итак, *ОЛЬГА — ЭТО ЕВА ОБЩИНОВА*. Так сказать, действующие лица и исполнители. Задумана Ольга — ее внешность и характер списываются с Евы Общиновой. Но кто она —

сказать трудно. Зато пояснение можно найти на двух мужских лицах. Волосы левого профила читаются как слова **СЕ КНЯЗЬЯ**, причем профиль губ и носа (без поворота налево или направо) дает слово **ПЕТР** (буква Т перевернута вверх ногами, буква Р нарисована в ухе), а тень на чалме второго профиля дает фамилию — **ОБЩИНОВЫ**. Так что перед нами — князья Общиновы, то ли братья Евы, то ли один из них ее муж. Волосы на бакенбарде сообщают имя второго брата — **НИКИТА**. Так что семья Общиновых, с которой познакомился Пушкин в Кишиневе, состоит из Петра, Никиты и Евы Общиновых. Интересно, что нос и губы у Никиты образуют слово **ЛИТЪВИНЪ**, то есть *ЛИТОВЕЦ*, а подбородок, линия шеи и воротника, галстук-бабочка и лацкан пиджака составляют силлабографы надписи **СЬ ВИЛЬНО, ПОСЬЛ В РУСЬ**, то есть *ИЗ ВИЛЬНЮСА, ПОСОЛ В РОССИИ.* Теперь понятно, что, скорее всего, изображены посол Литвы в России князь Никита Общинов с женой Евой и его брат либо отец Петр.

На портрете человека внизу волосы правой стороны лица (от зрителя слева) читаются как слово **ПУШКИНКА**, тогда как в центре и слева (от зрителя справа) — как слова **ВИКЪТОРИНЪ** и **ПУШКИНА**. Следовательно, данный состав действующих лиц и исполнителей сам рисовальщик рассматривал в качестве собственной викторины под названием «Пушкинка». Лицо и левое плечо этого персонажа передают в несколько разной орфографии (**КАРЪПАТЫ** и **КЪРЪПАТЫ**) одно и то же слово, название гор, *КАРПАТЫ*. На правом плече (от зрителя слева) можно различить слово **ГОРЕЦ**. Имя этого горца я найти не смог.

Остаются еще два лица, женское и мужское. Под женщиной латинскими буквами начертано **Ж. САНД**, под мужским — **МАРАТ**. Это, так сказать, «действующие лица», герои замысла. А кто же исполнители? У женщины выше воротника можно прочитать буквы слова **ГУЦУЛКА**. Эта женщина тоже безымянна, то есть «исполнительница» указана только по своему этносу. Что же касается Марата, то на нижней части тюрбана в качестве штриховки тени начертано лигатурой слово **МАВР**, а верх узелка тюрбана с продолжением вплоть до пересечения посторонней кривой линии с ножом гильотины читается как слово **МАРАТ**, начертанное уже по-русски. Ниже зашифрованы имя и фамилия в виде лигатуры и читаются с большим трудом, причем имя еще как-то определимо, а фамилия прочитана крайне предположительно — **ПЬЕР О'НОЛЬ**. Кто этот человек, сказать трудно. Судя по всему, француз, но мусульманин. Так что на каждом из перонажей можно прочитать поясняющие слова.

Синтезировав весь текст, получаем: *ОЛЬГА — ЭТО ЕВА ОБЩИНОВА. КНЯЗЬЯ ОБЩИНОВЫ: ПЕТР, НИКИТА — ЛИТОВЕЦ ИЗ ВИЛЬНЮСА, ПОСОЛ В РОССИИ. ПУШКИНКА: ВИКТОРИНА ПУШКИНА. КАРПАТЫ, ГОРЕЦ. Ж.САНД — ГУЦУЛКА, МАРАТ — МАВР ПЬЕР О'НОЛЬ*, всего 26 слов. Итак, насколько я понимаю, основная мысль С.А. Фомичева о замысле нового произведения здесь подтверждается: на роли Ольги, Марата, Жорж Занда и других персонажей подбираются рельные прототипы, с которых можно будет позже списать черты характера. Тем самым в данной «графической сюите» перед нами приоткрывается творческая лаборатория поэта: когда он замысливал какое-то произведение, кто конкретно служил для него прототипом.



Рис. 202. Портрет Натальи Пушкиной и мое чтение надписей

Портрет Натальи Пушкиной

В черновой рукописи поэмы «Медный всадник», 1833 год (ДУГ, с. 93, рис. 83) помещен рисунок двух женских лиц, а слева — еще один, но уже двух мужских лиц. Никаких комментариев от составителя данного альбома не дается, поэтому я сразу приступаю к анализу тайнописи на самом пушкинском наброске. А на нем видны два женских лица; одно, ближе, дано в профиль, другое, более молодое, в три четверти; в нем угадываются черты жены Пушкина Натальи Николаевны.

Анализ тайнописи начнем с ее прически (рис. 202), центр которой при повороте направо на 90° образует слово **МОЯ**, тогда как локоны около уха могут быть прочитаны как имя **НАТАЛИ**. Спустившаяся сережка и глаз другой женщины представляют собой буквы слова **ИГРА**, а шейное украшение Натали можно понять как слово **ЖЕНАМИ**. Низ носа и рот другой женщины можно понять как **ТЁТЯ** (буквально начертано **ТОТЯ**). Штриховка слева при ее повороте на 90° влево может быть понята как выражение **НА АРАПА**. Это последнее слово заставляет несколько иначе организовать весь текст: **МОЯ ИГРА ЖЕНАМИ НА АРАПА: НАТАЛИ — ТЕТЯ**. Или, в современном варианте наименования, *МОЯ ИГРА ЖЕНЩИНАМИ НА СЛУЧАЙ: НАТАЛИ* и *ТЕТЯ*, всего 7 слов. Интересно, что слова НА АРАПА помимо переносного в данном контексте могут иметь и прямой смысл: под «арапом» (внуком «арапа Петра Великого») можно было иметь в виду и самого Пушкина, и тогда смысл снова меняется: МОЯ ИГРА ЖЕНЩИНАМИ НА (ВЫБОР ВНУКА) АРАПА: НАТАЛИ и ТЕТЯ. Иными

словами, перед нами пушкинский каламбур. Другим каламбуром можно считать рукописное слово НЕБОМ, на фоне которого сделан рисунок, а в темном фоне портрета на самом верху справа можно усмотреть при одном ракурсе буквы ПО, при другом — ДИ, что, будучи подставлено в слово «небом» дает слово ПОбеДИм. Это означает нахождение восьмого слова, и вся надпись становится такой: **МОЯ ИГРА НА АРАПА: НАТАЛИ—ТЕТЯ. ПОБЕДИМ**!

Как известно, тетка Натальи Николаевны Гончаровой, Екатерина Ивановна Загряжская, фрейлина, богатая и влиятельная при дворе, весьма опекала свою племянницу. Как пишет В. Вересаев, *В противоположность теще Пушкина, Екатерина Ивановна с большой симпатией относилась к самому Пушкину. Письма его полны благодарных упоминаний о ней* (СПУ, с. 226). Как видим из тайнописного признания, Пушкин заигрывал и с Екатериной Ивановной.

Два мужских портрета, скорее всего, к данному сюжету отношения не имеют; волосы более крупного лица читаются как слово **ВАРШАВА**, нос и губы — как имя **СЬТАНИСЬЛАВЬ**, то есть *СТАНИСЛАВ*, а брови, глаза и глаз более близкого лица очень приблизительно могут быть прочитаны как фамилия **СТАНИШНИКОВ**. Кто эти лица и зачем их нарисовал Пушкин, я не знаю. Но зато стало понятно, что Петербург был Пушкину памятен не только «Медным всадником».

Портреты красавиц

В черновой рукописи первой главы романа «Евгений Онегин», 1823 год, под автопортретом нарисованы два портрета красивых женщин, где первый атрибутирован как портрет М. Раевской (ДУГ, с. 86). О Марии Николаевне Раевской-Волконской (1805—1863) сообщает В. Вересаев: *Дед Марии по матери был грек. Южанки созревают быстро. Когда в начале лета 1820 года Пушкин с семьею Раевских отправился из Екатеринослава на Кавказ, можно думать, что пятнадцатилетняя Мария была уже вполне сформировавшейся девушкой* (СПУ, с. 43). Ей Пушкин посвятил строфу первой главы «Онегина».

Посмотрим теперь, что вписано в данный профильный портрет (рис. 203). Сначала я читаю локон, свесившийся со лба; тут вписано слово **МАРИЯ**. Далее я читаю локон возле уха, который распадается на буквы, образующие фамилию, **РАЕВСКАЯ**. Тем самым атрибуция произведена верно, хотя, видимо, лицо на портрете было передано настолько точно, что оказалось весьма узнаваемым. Локоны на затылке могут быть прочитаны дважды как слово **ДОМ** и как слово **РАЕВСКОЙ**, то есть **ДВА ДОМА РАЕВСКОЙ**. Вначале мне показалось, что на этом надписи данного портрета и закончены, если бы не большая буква Р сзади шеи. Да и на Пушкина не совсем похоже не дать хотя бы малой характеристики персонажа.

Дополительные слова выявились на изгибах платья спереди, если эту волну повернуть на 90° влево. Тогда можно прочитать слоговые знаки БО и ГА, знак ТА читается правее. Это образует слово **БОГАТА**. А на тыльной части шеи



Рис. 203. Портреты красавиц в рукописи I главы «Онегина» и мое чтение надписей

знаки образуют три слова, **И ВЪ РОДЬНЕ**. Теперь портрет получил вполне законченную характеристику: *МАРИЯ РАЕВСКАЯ. ДВА ДОМА РАЕВСКОЙ. БОГАТА. И В РОДНЕ*, — всего 9 слов. Из них следует, что Мария была весьма перспективной невестой.

Вероятно, такова была первая мысль; Вересаев отмечает, что в Гурзуфе Пушкин провел великолепные три недели в семействе Раевских и позже встречался с Марией Николаевной и в Каменке, и в Киеве, и в Одессе, и, возможно, в Кишиневе. *Бартеневу приходилось впоследствии беседовать с Марией Николаевной Волконской и Екатериной Николаевной Орловой. Обе они отзывались о нем с улыбкою некоторого пренебрежения и говорили, что восхищались его стихами, но ему самому не придавали никакого значения. Притом Мария Николаевна видела, что Пушкин увлекался и всеми ее сестрами, наблюдала, вероятно, и другие его увлечения... И до самой смерти даже не подозревала, что внушила Пушкину самую глубокую, самую светлую и чистую любовь, какую он только знал в своей жизни* (СПУ, с. 44). Вероятно, для дочери генерала Н.Н. Раевского, правнучки М.В. Ломоносова, социальное положение модного поэта, ухаживавшего сразу за всеми ее сестрами, было не вполне соответствующим. Тем более, что, как следует из тайнописного текста, Пушкина в первую очередь поразила не красота или черты характера Марии, а ее богатство и связи ее родни. Видимо, девушка вполне почувствовала, что именно прежде всего заинтересовало поэта; так что на дальнейшее развитие его чувств она уже не обращала внимания.

Второй портрет на данном рисунке не атрибутирован. Тем не менее, на макушке читается слово **АННА**, а на затылке — слово **КЕРН**, так что перед нами — изображение Анны Петровны Керн (1800–1879). При обращении в цвете верхней части головы можно прочитать слова **СЛЮБЪЛА ПУШКИНА**, то есть *ЗАСТАВИЛА ПУШКИНА ПОЛЮБИТЬ*. Вместе с тем, слово СЛЮБЪЛА начертано так, что его можно прочитать и как СЛОПАЛА (в таком случае знак ПА начертан вверх ногами), то есть как *КЕРН СЛОПАЛА ПУШКИНА*. Возможно, это означает, что по темпераменту Анна Петровна превосходила Пушкина. На плече я читаю надпись **СЕ ДИКЪ**, то есть *ЭТО ДИКО*, что может быть отнесено как к нелепой ситуации, когда поэт оказался в плену чар красивой женщины, так и к характеристике самой Анны Петровны.

Весь тайнописный текст краток: *АННА КЕРН — СЛЮБИЛА (СЛОПАЛА) ПУШКИНА. ЭТО ДИКО*, всего 6 слов. Как мы знаем, имя этой женщины связано со стихотворением «Я помню чудное мгновенье». Первое свидание весной 1819 года произвело на Пушкина весьма сильное впечатление, хотя он старался держаться, по словам В. Вересаева, «развязным мальчишкой». Тогда, видимо, образ этой женщины стал в воспоминаниях поэта до того сильным, что Анна Керн, как он считал, просто СЛОПАЛА его целиком. Но свидание с объяснением в чувствах произошло летом 1825 года, когда Пушкин подарил ей свое в будущем самое известное стихотворение. Рисунок, видимо, был нарисован до этого свидания как воспоминание о чудном мгновении первой встречи с красавицей в Петербурге в доме президента Академии художеств А.Н. Оленина. И суть его та же, что и стихотворения.

Портреты приятелей

В черновой рукописи пятой главы «Евгения Онегина», 1826 год, можно видеть несколько мужских профилей (ДУГ, с. 89). Два верхних, изображенных здесь на рис. 205, атрибутированы как портреты А.А. Дельвига и В.К. Кюхельбекера. Целью нашего анализа является поиск слов, которые могли бы пояснить отношение к портретируемым самого Пушкина.

Первое, что бросается в глаза при взгляде на два данных портрета (рис. 204), это их гораздо меньшая проработанность по сравнению с женскими. Так, у верхнего лица бровь едва намечена, ухо и затылок отсутствуют, волосы даны крайне схематично. На более крупном портрете волосы показны только надо лбом, уха тоже нет. Возможно, автор пояснит эти особенности в тайнописном тексте.

Чтение я начинаю сверху, вынося на врезку более крупное изображение темени головы Дельвига. Оказывается, верхняя линия не сплошная, а состоит из едва читаемых букв. Полный текст верха головы — **РИСУНОК СЕЙ — ПРОСТО ШАРЖ НА ДЕЛЬВИГА**. Теперь становятся понятными особенности рисунка: он представляет собой иной жанр по сравнению с портретом, а именно дружеский шарж. Косой росчерк, изображающий скудную шевелюру, может быть прочитан как слово **ИЛИ**, а лигатура верха бакенбарды после ее разложения на отдельные знаки — как слово **БОНАПАРТ**. Тем самым приятель изображен якобы как Наполеон Бонапарт.

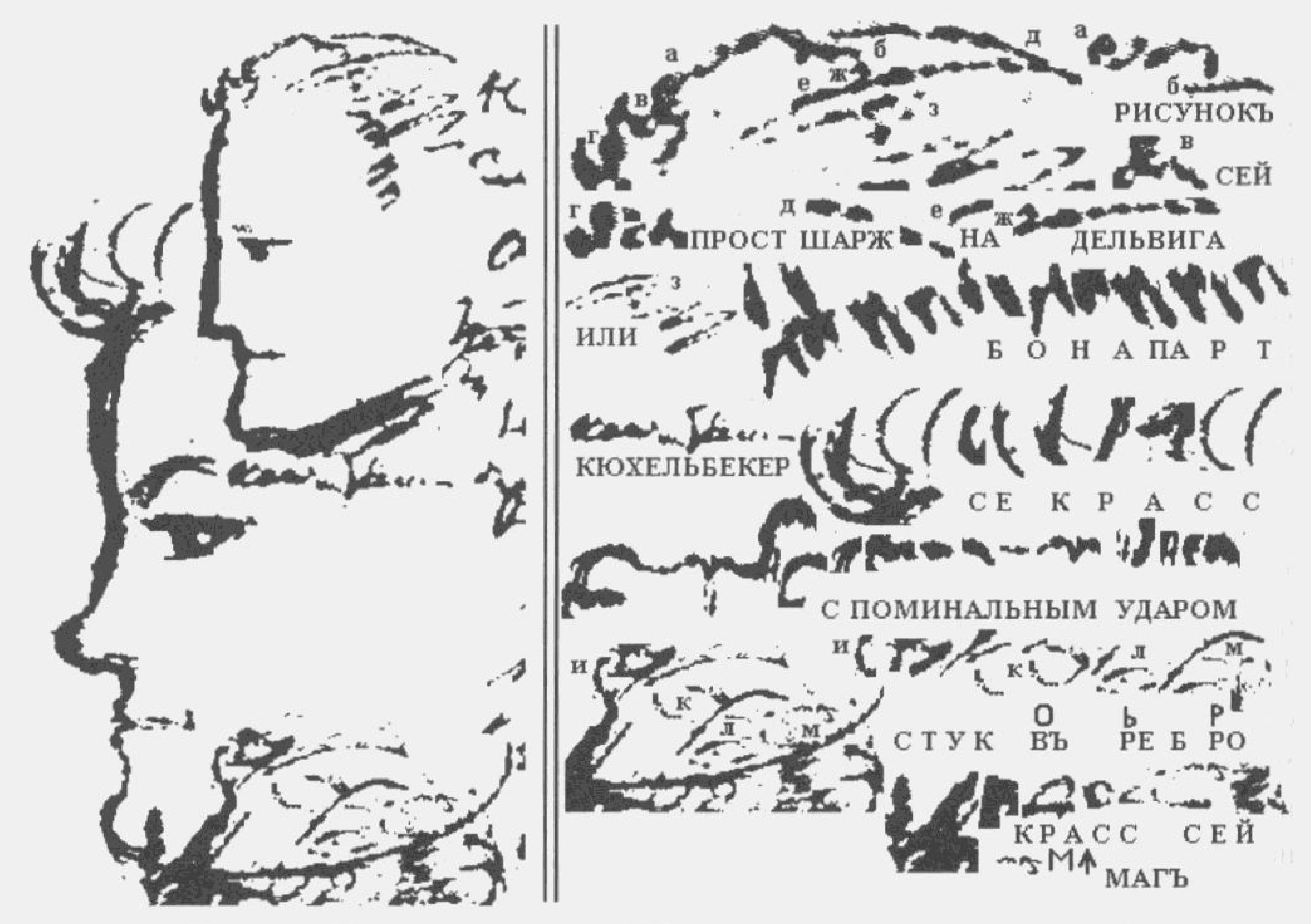


Рис. 204. Портреты приятелей Пушкина и мое чтение надписей

Как видим, текст так же скуп, как и на женских портретах. Всего в нем 8 слов: *РИСУНОК ЭТОТ — ПРОСТО ШАРЖ НА ДЕЛЬВИГА, ИЛИ БОНАПАРТ.* Но в этих восьми словах — передача бонопартизма Дельвига, его самая главная, на взгляд Пушкина, характеристика.

Немного удивляет то, что первый портрет подписан словом **КЮХЕЛЬБЕКЕР**, столь же плохо читаемым, как и многие другие скорописные строки Пушкина, так что слова насчет Дельвига, возможно, относятся ко второму портрету. Чубчик на голове может быть прочитан как слова **СЕ КРАСС**, то есть *ЭТО КРАСС*. Как известно, Марк Лициний Красс, претор в 70-е годы, входил в 50-е годы до н.э. в состав триумвирата, правившего Римом, наряду с Гнеем Помпеем и Юлием Цезарем. Красс суровыми мерами (децимациями, то есть казнями каждого десятого воина) смог восстановить в армии воинскую дисциплину и после этого победить армию Спартака, убив его самого.

Лицо второго портрета от выступа носа и ниже изображено линией разной толщины, что наводит на мысль о наличии на ней тайнописи. Положив эту линию горизонтально при повороте на 90° вправо, читаю слова **С ПОМИНАЛЬНЫМ УДАРОМ**. Композицию на уровне подбородка и воротничка, разложив на отдельные знаки (пр этом буква Р разворачивается на 90° вправо), я читаю как слова **СТУК ВЪ РЕБРО** и **КРАСС СЕЙ — МАГЪ**. Тем самым дана достаточно яркая характеристика и Кюхельбекеру.

Полный текст тайнописи на данном портрете гласит: *КЮХЕЛЬБЕКЕР: ЭТО КРАСС С ПОМИНАЛЬНЫМ УДАРОМ. СТУК В РЕБРО. ЭТОТ КРАСС — МАГ,*



Рис. 205. Продолжение портретов приятелей Пушкина и мое чтение надписей

тут уже насчитывается 12 слов. Этот портрет я тоже отнес бы к жанру дружеского шаржа.

На следующей галерее портретов (рис. 205) на той же странице пятой главы «Евгения Онегина» мы видим три профиля, хотя в атрибуции упомянут только К.Ф. Рылеев. У верхнего читаются волосы головы как **СЕ ПУЩИН — СНОП**. Конечно же, Пушкин хотел сказать, что Пущин — сноб, но выразился остроумнее, приписав ему еще и черты снопа, то есть то ли рыхлого человека, то ли тюфяка, то ли сельского жителя. Остальная часть волос читается как **НА МАЛОЙ РОДИНЕ В 14 ГОДУ, НОЯБРЬ**. Видимо, речь идет еще о лицейских годах, когда Пущину было порядка 14—15 лет; вряд ли в этом возрасте у него могли быть бакенбарды. Впрочем, это могла быть еще одна шутка Пушкина. Что касается бакенбард, то если их изображение увеличить и повернуть на 90° влево, то можно будет прочитать целый ряд слов-воспоминаний: **ПУРГА. КАЗАНОК. ЮРОДИВЫЙ. РОЖЬ НА ПОЛЯХ**. Видимо, именно эта картина осталась в памяти Пушкина от посещения Пущина в его имении. Текст целиком может быть воспроизведен как: *ЭТО ПУЩИН-СНОП НА МАЛОЙ РОДИНЕ В 14-М ГОДУ, НОЯБРЬ. ПУРГА, КАЗАНОК, ЮРОДИВЫЙ. РОЖЬ НА ПОЛЯХ*, всего — 16 слов, что для портрета достаточно много.

На чубчике волос на левом профиле читаются слова **СЕ РЕКРУТЪ**, а черты лица можно понять как **ТО СЫН ПИСАРЯ**. Зато очки и переносица при перевороте на 180° образуют лигатуру, читаемую **К. РЫЛЕЕВ**. Наконец, на воротнике внизу можно прочитать слово **ТИТАНА** (средняя буква Т изображена



Рис. 206. Продолжение портретов приятелей Пушкина и мое чтение надписей

перевернутой вверх ногами). Так что этот текст существенно короче: *ЭТО РЕКРУТ, СЫН ПИСАРЯ-ТИТАНА — К. РЫЛЕЕВ*, всего 7 слов. Таким образом, профиль Рылеева тут тоже присутствует. Однако остальные наброски Пушкина не атрибутированы.

Что же касается третьего профиля, то прежде всего читаются буквы вдоль носа и ниже как слова **ТО МОЙ ДРУГ**, тогда как верхняя часть лица образует фамилию **КАВЕЛИН**. Так что эта надпись наиболее краткая: *ТО МОЙ ДРУГ КАВЕЛИН* — всего 4 слова. Никакой характеристики персонажа тут нет.

Имеет смысл рассмотреть этот же лист пятой главы «Евгения Онегина» и ниже. У меня поместилось пять профилей мужских лиц в ряд (рис. 206). Рельеф лица самого левого профиля может быть прочитан как **СЬТЕКЪЛОВЪ**, то есть *СТЕКЛОВ*. Профиль правее имеет те же черты лица, одниако их уже можно прочитать как **НЕКЪТО ВЕЖЛИВЫЙ**. Бакенбарда читается как **ВИКТОР ОН**, а отдельные штрихи под воротником — как **БРАТ КРАССА**, то есть брат Кюхельбекера. Похоже, что правее изображен еще один профиль того же лица. Чуб на третьем профиле и часть волос правее можно разложить как лигатуры с чтением **ДОМ ВОЛКОНСКОЙ — ДОМ МОНАХА**. Черты лица на третьем портрете образуют слово **МАСТЕР**. Если все три портрета изображают одно лицо, то оно имеет такую характеристику: *НЕКТО ВЕЖЛИВЫЙ. ВИКТОР ОН СТЕКЛОВ, БРАТ КРАССА. МАСТЕР. ДОМ ВОЛКОНСКОЙ — ДОМ МОНАХА*, итого 12 слов. Данная надпись намекает на то, что вежливый Виктор, брат Кюхельбекера, мастерски изображая своим поведением монаха, тем не менее часто бывает у Волконской.



Рис. 207. Профили знакомых Пушкина и мое чтение надписей

Два последних профиля тоже похожи друг на друга, только левый пострашнее, а правый понаряднее. На левом можно прочитать **ЧЕСНОКОВЪ**, что скорее всего просто прозвище, придуманное Пушкиным, либо фамилия композитора духовной музыки. Лигатура чуба читается **СТАСОВ**, волосы — как слова **ВО ХРАМЕ МУЗЫКИ**. При обращении в цвете можно прочитать слова **СТАСЯ САМ ОСТРЯК И СВОЕВОЛЕНЪ**. Возожно, что при прослушивании музыки Чеснокова «Стася» морщится и даже как бы лишается усов, тогда как в другое время он остроумен и даже дерзок (своеволен). Слова можно было бы организовать в текст так: *СТАСОВ ВО ХРАМЕ МУЗЫКИ — ЧЕСНОКОВ. САМ СТАСЯ ОСТРЯК И СВОЕВОЛЕН*, итого 10 слов. Новым тут является изображение одного лица несколько раз. Зато все данные профили вполне подходят под данное самим же Пушкиным название шаржа. Вместе с тем, улавливается и нечто новое — желание поэта поймать выражение лица персонажа. В таком случае такого рода изображения можно было бы назвать «психологическим наброском»; такого рода материал мог очень пригодиться при разработке персонажей драм и повестей Пушкина.

Последним на этом листе в правом нижнем углу изображен какой-то молодой человек с довольно спесивым выражением лица (рис. 207). У него на лбу написана (в прямом смысле слова) фамилия **КРИГ** (по-немецки «война»), а штрихи волос образуют имя **НАТАНЪ**. Более мелкие штрихи позволяют прочитать слова **ЧЕЙ-ТО БЪРАТЪ**. Штрихи воротника складываются в слово **ГАВНЮКЪ**. При обращении верха головы в цвете появляются знаки, составляющие слово **ТОПОТУНЪ**. Таким образом, перед нами *НАТАН КРИГ, ЧЕЙ-ТО*



Рис. 208. Профили знакомых Пушкина и мое чтение надписей

БРАТ, ГОВНЮК-ТОПОТУН, всего 6 слов. Поэт дает этому молодому человеку уничижающую характеристику, так что перед нами — портрет-характер.

Три других изображения находятся на листе черновой рукописи «Отрывки из путешествия Онегина» 1825 года; всего на этом листе 10 законченных изображений, и какое-то из них атрибутировано как портрет Д.В. Давыдова (ДУГ, с. 88). Два лица Пушкиным наложены друг на друга; левое, более массивное, с мелкими чертами лица, может быть прочитано от брови до подбородка как **ГОСЬТЬ-ГУСАР**; при этом никакой иной характеристики Пушкин не дает; следовательно, для него тут важен сам типаж. Зато более крупные черты более мелкого лица (несомненно шаржированого) читаются как слово **СЛЮНТЯЙ**, а блики на черной шевелюре — как **ОВЕН** (характеристика по гороскопу для человека, родившегося в апреле). Кто этот СЛЮНТЯЙ-ОВЕН, не поясняется. Лигатура под подбородком может быть прочитана как слова **НОВЫЙ ГОД**. Последнее слово начертано уже на воротнике; там же с большим трудом читается и слово **ЖАРОВНЯ**. Наконец, третий персонаж имеет только линию профиля лица; ее можно прочитать как слова **ГОСТЬ. РЕВНОСЬТЬ**. В данном случае портретная зарисовка Пушкина передает гримасу ревности одного из гостей при праздновании Нового года. Как видим, даже незнакомые Пушкину лица вызывали у него живейший интерес. Так что здесь перед нами *ГОСТЬ-ГУСАР, СЛЮНТЯЙ-ОВЕН* у *ЖАРОВНИ* на *НОВЫЙ ГОД* и *РЕВНОСТЬ ГОСТЯ*. Весьма выразительные зарисовки, показывавшие наблюдательность Пушкина.

На продолжении зарисовок (на том же листе чуть ниже) мы видим слева не просто профиль, но профиль, нарисованный несколько сзади (рис. 208). На шапке волос можно прочитать слова **ДЕНИС ДАВЫДОВ** и несколько более



Рис. 209. Профили знакомых Пушкина и мое чтение надписей

мелким шрифтом — **ГУСАР, ЛИТЪВА**. Если верх волос обратить в цвете, можно прочитать слова **ЛИТЪВА**, **ВИЛЬНО**. Бровь, глаз, нос, ус и нижняя губа образуют слово **ГУЛЯКЪ**, то есть *ГУЛЯКА*, а незавершенный профиль левее может быть прочитан как слова **И ВРУН**. Волосы бакенбард спутаны очень плотно, и эта лигатура скорее угадывается, чем читается; предположительно там написано слово **ХРАБРЕЦ**. Таким образом, весь текст звучит так: *ГУСАР ДЕНИС ДАВЫДОВ — ГУЛЯКА И ВРУН, ХРАБРЕЦ. ЛИТВА, ВИЛЬНО*, итого 9 слов. Возможно, что это тоже персонаж будущего описания.

Профиль самого нижнего мужчины не содержит его описания — как профиль лица, так и зигзаг волос могут быть прочитаны лишь как дважды повторенное слово **ЛИТЪВА**. Зато соседний профиль неожиданно смотрит вправо — это очень редкий для Пушкина разворот персонажа. Положив изображение линии лица, то есть развернув его главным образом на 90° влево и пару раз переставив знаки, получим любопытное изречение: **ТО РУСЬ ЖЕСЬТОКАЯ**. Вероятно, это весьма короткий, но особый текст: *ЛИТВА. ЛИТВА — ТО РУСЬ ЖЕСТОКАЯ* (5 слов). Иными словами, Литва представилась поэту той же Россией, но намного более жестокой.

Наконец, на том же листе внизу расположены четыре последних профиля, два из которых смотрят вправо (рис. 209). Волосы верхнего (включая верхнюю часть уха) можно прочитать как надпись **СЕ ДЕЛЬВИГ**. Профиль лица, повернутый на 90° влево, составляет слова **РУСЬ-ЛИТЬВА**. И действительно, данный портрет Дельвига весьма похож на другой, более крупный портрет, который мы рассматривали на рис. 204, самый левый. Второе изображение, прямо под ним, для чтения следовало бы развернуть на 90° вправо. Тогда из лигатур

можно вычитать **СЕ ЧЕРТИЛ Я КЪРИВО ПУЩИНА**. А развернутая влево на 90° линия лица дает строку **ТО ХАРЯ, А НЕ ЛИКЪ**. Как видим, в данном тексте уже 10 слов.

Правее расположено черное лицо, но его черты соответствуют лицу европейца, а не африканца. Линия капюшона, развернутая на 90° вправо, читается как слова **НЕ ЛОЖИСЬ ВЪ ЯЛТЕ**, тогда как различимые черты лица образуют буквы слова **СЬГОРИШЬ**. На плече можно прочитать еще два слова, **НА ПЪЛЯЖЕ**. Таким образом, черное лицо является памяткой-предупреждением: *НЕ ЛОЖИСЬ В ЯЛТЕ НА ПЛЯЖЕ — СГОРИШЬ*! Здесь 7 слов. А самый правый портрет, вполне законченный, вдоль линии лица читается как слова **СЕ ЛИКЪ СЬМОНА**, тогда как бакендарда и задняя часть волос головы образуют фамилию **ЛЯМКА**. Галстук и воротник содержат лигатуру, чьи буквы образуют слово **ПОЛЯКА**. Следовательно, *ЭТО ЛИК СИМОНА ЛЯМКА, ПОЛЯКА*, итого 5 слов.

Мы видим, что у Пушкина в этой серии набросков и законченных портретов есть своя градация наименований. Хорошо нарисованный портрет — это ЛИК; слегка утрированный — ШАРЖ, весьма искаженный — ХАРЯ. И опять мы видим, что ряд изображений Пушкин рисовал просто так, на будущее.

Лицейские рисунки

Было бы интересным проследить, как формировался у Пушкина данный раздел его изобразительного творчества, для чего есть смысл обратиться к его Лицейской тетради (ПД 829, л. 53). Эту страницу весьма обстоятельно исследует С.А. Фомичев, рассматривая работу поэта над поэмой «Руслан и Людмила»: *На л. 52, как уже говорилось ранее, Пушкин начал обработку эпизода «Ратмир в замке двенадцати дев». На л. 53 Лицейской тетради стихи складывались особенно трудно. В конечном счете, после многих наметок и исправлений, в верхней половине листа осталось всего десять строк:*

Он ехал мимо черных скал,
Угрюмым бором осененных.
В глуши пещер уединенных
Ревел Днепра мятежный вал,
И свет последний догорал
Над ярко позлащенным бором.
Хазарский хан бродящим <?> взором
Ночлега вкруг себя искал,
Вдруг — выезжает на долину
И видит замок пред собой

(IV, 238–239)

Для четвертой из этих строк последовательно были перебраны следующие варианты:

а. Широкий Дне<пр>
б. Днепровский берег
в. Грозно над Днепром
г. Ревел днепровский вал
д. Шумел Днепра широкий вал
е. Шумел днепровский вал

Найдя окончательную редакцию этого стиха, Пушкин рядом с ним, справа, делает несколько штрихов и пытается продолжить рассказ, но последовательно зачеркивает одну за другой намечающиеся строки; под ними, слева, он начинает тщательно прорисовывать Тритона, вынырнувшего из волн (сравни позднее в «Медном всаднике»: «И всплыл Петрополь, как Тритон, / По пояс в воду погружен...» — V, 140), трубящего в раковину и бьющего по воде хвостом, оперение которого получилось похожим на царскую корону. Возможно, отдельные детали рисунка (раковина и хвост, тщательно проработанные, в отличие от полуфигуры и волн) добавлялись постепенно, в процессе окончательной отделки строк, следующих после упоминания о «Днепра мятежном вале»; две последние строки данного эпизода появились, несомненно, позже рисунка и потому несколько смещены вправо; характерно, что, в отличие от всех предыдущих, эти две записаны сразу набело: по-видимому, были продуманы в ходе рисования, которое у Пушкина вовсе не мешало поэтическому процессу (ДЕН, с. 22–23). Итак, перед нами — Тритон, трубящий в раковину.

Рассмотрим теперь две фигуры, изображенные примерно в одной позе и трубящие (рис. 210). Первая, как ее атрибутировал С.А. Фомичев, это Тритон. Сначала рассмотрим подбородок, рот и нос Тритона, повернув изображение головы на 90° вправо. Они читаются как слова **ТО БОРЬКЪВЪ**, то есть *ТО БОРКОВ*. Таким образом, в образе Тритона изображен конкретный человек, известный Пушкину-лицеисту. Развернув таким же образом теменную часть шевелюры, получаем текст **ЕХИДЪНА И ТЪРУСЬ**, то есть, *ЕХИДНА И ТРУС* — слова, отнюдь не красящие Боркова-Тритона. На раковине, обратив ее в цвете, можно прочитать слово **ХАП**! А при развороте в ту же сторону основной части волос, получаем слова **ВЫРУГАЛЪ НЕБО ПОДЪЛО**, то есть *ВЫРУГАЛ НЕБО ПОДЛО*. Хвост, часть знаков которого следует выявить, обращая их в цвете, гласит: **ВЪЛЕЗЯ ВЪ НОРУ**, то есть *ВЛЕЗШИ В НОРУ*. Полный текст получается таким: *ХАП! ТО БОРКОВ, ЕХИДНА И ТРУС — ВЫРУГАЛ НЕБО ПОДЛО, ВЛЕЗШИ В НОРУ*, итого 12 слов. Из данной характеристики следует, что Борков постоянно живет в некой «норе», из которой вылезает, чтобы протрубить свою ругань небу; а в целом ведет себя как Ехидна и трус.

В отношении второй фигуры С.А. Фомичев делает лишь небольшое замечание: *Чуть ниже появляется новый рисунок: обнаженная полуфигура лысоватого мужчины с крылышками за спиной, играющего на почтовом рожке, в позе нарисованного выше Тритона* (ДЕН, с. 23). Каково назначение вто-



Рис. 210. Тритон и мое чтение надписей

рой фигуры, исследователь не поясняет. Между тем, если первая фигура — Ехидна, то вторая должна быть чем-то вроде Ангела, раз имеет крылышки. Посмотрим, так ли это. Если остатки волос на голове развернуть, но на этот раз на 90° влево, получим лигатуру, которая разлагается на знаки двух слов, **РУНОВЫ НОТЫ**, то есть *ПИСАНЫЕ НОТЫ*. А вот обращение крылышек в цвете дает несколько слов: **ТЕ РУНА — ЛИКЪ ИХ ПОЛНЫХ ЖЕНЩИН**, то есть *ТЕ НАДПИСИ — ЛИК ИХ ПОЛНЫХ ЖЕНЩИН*. Иными словами, речь идет о воспевании полных красоток в писаном тесте, о чем и трубит данный Ангел-почтальон. Полный текст из 8 слов гласит: *РУНОВЫ НОТЫ. ТЕ РУНА — ЛИК ИХ ПОЛНЫХ ЖЕНЩИН*. Вероятно, речь идет о разработке образа Ратмира, который должен напоминать и Боркова, живущего в норе и ругающего небо, и трубадура, воспевающего прелести полных женщин в заранее написанных текстах.

Как видим, в принципе лицейские зарисовки Пушкина мало чем отличаются от его творчества в зрелые годы: типажи для поэтического творчества так же вначале рисуются, затем подписываются основными психологическими характеристиками данного персонажа средствами тайнописи. Но досмотрим данный лист до конца (рис. 211).

Рядом с Тритоном, посреди листа, лихо, с завитушками и росчерками, он ставит подпись «Н. Кошанский», стилизуя факсимиле своего лицейского профессора, — пишет С.А. Фомичев. ...Рядом справа, по инерции делаются еще три росписи Кошанского (ДЕН, с. 23). Итак, портрет военного — это портрет профессора Н. Кошанского. Он изображен в профиль, с небольшими бакенбардами и густыми волосами, в мундире с эполетами.

На изображении первая же надпись на лбу читается как **ЛИКЪ**. Вообще говоря, ликами назывались священные изображения, языческие идолы (надпи-



Рис. 211. Лица под Тритоном и мое чтение надписей

си, выдолбленные на самих идолах) или иконы христианских святых (таковы надписи на самих иконах). Конечно же, светские изображения, тем более наброски пером в ученической тетради, вряд ли можно назвать ликами, однако Пушкин, как обыкновенно, шутит. В его системе обозначений ЛИКЪ — это точный портрет конкретного лица.

Далее, волосы головы и частично бакенбарда (ее верх) читаются как слова **Я, ПУШКИН И КОШАНСКИЙ**. Пока толковать эту надпись рано, предложение не закончено. Нижняя часть волос может быть прочитана в виде слов **КАК АНГЕЛ**, затем между волосами и воротником видна лежащая на боку буква И. Передняя и задняя части воротника вместе с верхом эполета могут быть прочитаны как слово **РОГАЛЬ** (но также и как **РУГАЛЬ**) и, наконец, округлая эполетная часть и верх плеча — как слово **ДУТЫЙ**. Кроме того, шея и профиль низа лица образуют слова **Я ГЪЛУПЪ**.

Итак, полный текст в современной орфографии выглядит так: *ЛИК. Я, ПУШКИН И КОШАНСКИЙ — КАК АНГЕЛ И РОГАЛЬ (РУГАЛЬ) ДУТЫЙ. Я ГЛУП*, итого — 12 слов. Прежде всего, бросается в глаза, что у Кошанского буквально «на лице написано» выражение Я ГЛУП, что никоим образом не относится к характеристике атора рисунка (видимо, в портрете именно это было нарисовано прежде всего, а уж затем для комического эффекта добавлено слово ЛИК). Далее, к характеристике Кошанского относятся крайне негативные слова о том, что он РОГАЛЬ (то есть ЧЕРТ), особенно в противопоставлении с ангелом-Пушкиным. В-третьих, он одновременно и РОГАЛЬ, и РУГАЛЬ (из-за того, что слоговой знак Р имеет одновременно чтение и РО, и РУ) — вероятно, он часто делал выговор лицеистам за их проделки.

В отношении двух лиц внизу листа С.А. Фомичев кратко замечает: *Потом, в левом нижнем углу страницы, тщательно прорисовываются два мужских профиля (как будто слушающих нечто любопытно-веселое)...* (ДЕН, с. 23). Действительно, назначение этих двух лиц понять сложно: почти каждый элемент их изображений читается как **ЛИКЪ**. Итак, чубчик на голове левого персонажа можно прочитать как **СЕ ЛИКЪ**, далее, волосы читаются как **СЕ ПУШКИН**, нос и усы — как **ЛИКЪ**, глаз — как **ЛИКЪ**, бакенбарда — как **ЛИКЪ И КОЕ-ЧЕЙ ЛИКЪ**. Тем самым, возможно, поэт хотел сказать: *ВОТ ПУШКИН: ЭТОТ ПОРТРЕТ, ЕЩЕ ПОРТРЕТ, ПОРТРЕТ, ЕЩЕ ЧЕЙ-ТО ПОРТРЕТ*. Это похоже на подпись художника в конце картины. Вместе с тем, на подбородке и воротнике левого персонажа можно прочитать слово **БОГОХУЛЬНИКЪ**, — видимо, характеристику самого поэта.

Есть на двух портретах и подписи конкретных лиц: на галстуке левого персонажа можно прочитать слова **ТО РОГОВЪ ЛИКЪ**, то есть *ТО РОГОВА ПОРТРЕТ*, тогда как лицо второго портретируемого, повернутое на 90° вправо, дает фамилию **КЪРУГЪЛОВЪ**, то есть *КРУГЛОВ*. Чуб правого лица можно прочитать как слово ЛИКЪ, однако слово, зашифрованное в виде лигатуры волос, мне прочитать не удалось. В самом низу я читаю слова **ТО ЛИКИ БОГА**.

Мне представляется, что два портрета образуют единое целое, так что надписи на них следует читать тоже как одну фразу. Тогда получится следующее: *ТО РОГОВА ПОРТРЕТ, КРУГЛОВ — ЭТО ПУШКИН: ЛИК, ЛИК, ЛИК И (ЕЩЕ) КОЕ-ЧЕЙ ЛИК. ТО ЛИКИ БОГА. — БОГОХУЛЬНИК*, здесь 17 слов. Полагаю, что Пушкин, сравнивая себя с богом (и одновременно порицая себя как богохульника), выражал свой восторг оттого, что ему удается как достижение сходства рисунка с чертами лица портретируемого, так и удачное вписывание тайнописи. Так что любой портрет в тетради — это ведь творение Пушкина, это сам Пушкин! «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» — хочется вспомнить его знаменитую фразу.

Рассмотрение рисунков из его Лицейской тетради показывает, что Пушкин сложился как рисовальщик и как тайнописец уже к окончанию лицея; здесь мы видим и настоящие законченные портреты, и точные характеристики персонажей, хотя, конечно же, Пушкин в этих характеристиках страдает юношеским максимализмом, бьет сплеча, стараясь дать по возможности карикатурную и веселую сентенцию, порой с игрой слов. Так что при внешнем сходстве и благопристойности портрета поэт все же хулиганит.

Общий итог

Рассмотрев на 28 рисунках изображения 12 женских ножек, 3 мужских; 11 женских лиц, 35 мужских лиц, 3 женских и 2 мужских полуфигур и 4 полных женских фигур, то есть всего 80 изображений Пушкина, я прихожу к выводу, что цель их начертания у поэта каждый раз была своя, имеющая достаточно далекую связь с сюжетом обдумываемого им поэтического произведения. Эти рисунки можно разделить на несколько типов.

Портреты-характеристики. Обычно эти рисунки имеют весьма точное сходство с портретируемым; иногда они называются самим поэтом ЛИКИ. Слов здесь обычно немного, фамилия и имя и скупая характеристика. Возникает впечатление, что Пушкин составлял картотеку типажей для будущих произведений, и портрет был средством изобразительного обобщения определенного психологического типа личностей. Ряд пушкинских слов при этом может быть весьма хлесток, иногда — остроумен. Сюда попадает целая галерея приятелей и знакомых Пушкина. *ЭТО ПУЩИН-СНОП НА МАЛОЙ РОДИНЕ В 14-М ГОДУ, НОЯБРЬ. ПУРГА, КАЗАНОК, ЮРОДИВЫЙ. РОЖЬ НА ПОЛЯХ*. Здесь характеристика приятеля дана через воспоминания. *ГУСАР ДЕНИС ДАВЫДОВ — ГУЛЯКА И ВРУН, ХРАБРЕЦ. ЛИТВА, ВИЛЬНО*. Это — тип разгульного гусара. *МАРИЯ РАЕВСКАЯ. ДВА ДОМА РАЕВСКОЙ. БОГАТА. И В РОДНЕ.* Тоже тип — родовитой и богатой женщины. *СТАСОВ ВО ХРАМЕ МУЗЫКИ — ЧЕСНОКОВ. САМ СТАСЯ ОСТРЯК И СВОЕВОЛЕН.* В данном случае Стасов оказался противоречивым: обычно острит, но возвышенную музыку воспринимает с трудом.

Второй тип изображений — это «*непроработанные типажи*», так сказать, «моментальные фотографии» — с одной стороны, как напоминания о встречах Пушкина с кем-то, с другой стороны, как «человеческий материал» на будущее, в котором еще предстоит разобраться. Вот, например, *ЭТО ЛИК СИМОНА ЛЯМКА, ПОЛЯКА*. Или: *ОЛЬГА — ЭТО ЕВА ОБЩИНОВА. КНЯЗЬЯ ОБЩИНОВЫ: ПЕТР, НИКИТА — ЛИТОВЕЦ ИЗ ВИЛЬНЮСА, ПОСОЛ В РОССИИ. ПУШКИНКА: ВИКТОРИНА ПУШКИНА. КАРПАТЫ, ГОРЕЦ. Ж.САНД — ГУЦУЛКА, МАРАТ — МАВР ПЬЕР О'НОЛЬ*. Упоминаются и *ГОСТЬ-ГУСАР, СЛЮНТЯЙ-ОВЕН* у *ЖАРОВНИ* на *НОВЫЙ ГОД,* и *РЕВНОСТЬ ГОСТЯ.* Сюда же относятся и рисунки массы второстепенных лиц, а также не атрибутированные до сих пор портреты, например, *ТО РОГОВА ПОРТРЕТ; КРУГЛОВ; НЕКТО ВЕЖЛИВЫЙ. ВИКТОР ОН СТЕКЛОВ, БРАТ КРАССА. МАСТЕР. ДОМ ВОЛКОНСКОЙ — ДОМ МОНАХА; ВАРШАВА, СТАНИСЛАВ СТАНИШНИКОВ; ТО МОЙ ДРУГ КАВЕЛИН; ГОСТЬ С КАШИРЫ, ЭТО ПУШКИН И Н.Г. РОКОТОВ, ЛЮСЯ ГУСЕВА, БОРИС ТИТОВ.* В наше время мы делаем групповые или персональные фотографии на память и иногда их подписываем. Характеристик сфотографированным лицам при этом мы обычно не даем.

Женский портрет. Это — особый жанр, ибо в ряде изображений женских лиц дана не столько объективная харатеристика самой женщины, сколько отношение к ней поэта. Так, например, *ЛАРИСА ИГНАТОВА. ИЗ ПОЗЫ СЗАДИ. НЕ МОЖЕТ РЕШИТЬСЯ. ВЕЧНОЕ СЛАВЯН ПУГАЛО И СКАКАЛКА (ВЕДЬМА). НЕ А.С., А САМ НАРОД ОСЛАВИЛ, НО НЕ А.С. И НАДПИСИ ЕГО ВРЕДНЫЕ ЭТИ ДЕЛА ТОЛКУЮТ. МАЛАФИЯ ГОТОВА СПАТЬ И ТАК.* Иными словами, женщина, имеющая славу легкомысленной, не может решиться на сближение с поэтом. Или: *Г(ОСПОЖА) ПОДПОРКИНА. КОПНИ С ПОЗОРОМ МАЛЫШКУ ВЛАСОВУ-РВОТНУЮ И ЗАПОЛУЧИ ЖЕЛУДОК В КОЛОННЕ В КОЛОМНЕ НА РУКИ, КОРОВУ*. Ины-

ми словами, здесь полная и любящая покушать женщина вроде бы и согласна стать «подпоркой», но у поэта она вызывает чувство, близкое к рвоте. С мужской точки зрения он рассматривает и другую женщину: *ВАРВАРА ДРОМОВА. ЕЛИЗАВЕТИНА РОДНЯ С ПУШКИНЫМИ. ЭТО МОСКВА, МОЯ РОДИНА. ИНТЕРЕСНАЯ БЛЯДЬ — ХА! САМКА С ПОЗОЙ. (А) ОКЛИКНИ — (И) НЕТ ИНТЕРЕСА*. Как видим, на доступных женщин поэта не тянет. Ему нравится, когда женщины видят в нем сердцееда, но не боятся его: *ЕКАТЕРИНИН ПРОФИЛЬ НА ЕЕ СВЕТЛОСТИ ХИТРОВСКОЙ УСАДЬБЕ УСКОВО. А Я ЛЮБ! ХРАБРАЯ! ХИТРЕЦАМ*. Или перед нами как портрет, так и некоторое биографическое событие, связанное с Пушкиным: *МОНА ЛИЗА УША. НА МЕСЯЦ МОЯ. СЕНТЯБРЬ. Е.М. — БЕЛКА. КЛАН УШАКОВЫХ — А.С.* Иногда Пушкин рисует молодую женщину, возбудившую в нем некоторый интерес: *ЭТО — МИЛАЯ МЛАДАЯ КАТЯ УШАКОВА, МОСКВИЧКА ОКОЛО ЛИЗЫ*. В другом случае он вспоминает свои действия по отношению к женщине: *ВЕЛЬЯШЕВА — НАПОР, АЗАРТ*, или даже к двум женщинам: *МОЯ ИГРА ЖЕНЩИНАМИ НА АРАПА: НАТАЛИ — ТЕТЯ — ПОБЕДИМ*! Правда, в одном случае Пушкин удивлен: не он играет женщинами, а женщина им: *АННА КЕРН — СЛЮБИЛА (СЛОПАЛА) ПУШКИНА. ЭТО ДИКО*! Судя по этим записям, Пушкина тянуло к женщинам недоступным, искренним, которых он мог победить только силой своего таланта, а не внешними данными.

Продолжением женских портретов являются *рисунки-детали*, обычно такой части женского тела, как ноги. Я не буду повторять те характеристики, которые Пушкин давал женщинам в тайнописи, изображая их ноги (это было сделано выше при подведении промежуточных итогов), но это чаще всего крайне негативные отзывы, либо о женщинах легкого поведения, либо о недоступных дамах.

К женскому портрету примыкают и *портреты-автохарактеристики* самого Пушкина, например на портрете Рогова-Круглова: *ЭТО ПУШКИН: ЛИК, ЛИК, ЛИК И (ЕЩЕ) КОЕ-ЧЕЙ ЛИК. ТО ЛИКИ БОГА. — БОГОХУЛЬНИК*. С этой точки зрения весьма интересна надпись на рисунке мужской ноги: *МОНАХ. РАЗА ТРИ ПУШКИНА НА ЛЮБВИ ХВАТАЛИ*.

Весьма популярен у Пушкина и жанр *шаржа*. Шаржированность, то есть нарочитое искажение черт, поэт производит как в рисунке, так и в надписях. *РИСУНОК ЭТОТ — ПРОСТО ШАРЖ НА ДЕЛЬВИГА, ИЛИ БОНАПАРТ*. Действительно: Дельвигу до Бонапарта весьма далеко. Или: *КЮХЕЛЬБЕКЕР: ЭТО КРАСС С ПОМИНАЛЬНЫМ УДАРОМ. СТУК В РЕБРО. ЭТОТ КРАСС — МАГ*. Кюхельбекер тоже вряд ли выглядит Марком Крассом. Еще один шарж: *ЭТО РЕКРУТ, СЫН ПИСАРЯ-ТИТАНА — К. РЫЛЕЕВ*. Титаном тут оказывается не сам Рылеев, а его отец, названный писарем.

К шаржам относятся и вроде бы пристойные портреты, имеющие весьма непристойные подписи: *Я ГЛУП. ЛИК. Я, ПУШКИН И КОШАНСКИЙ — КАК АНГЕЛ И РОГАЛЬ (РУГАЛЬ) ДУТЫЙ*. Офицер, дворянин, профессор — и якобы исходящее из его уст признание, «на лице написанное», Я ГЛУП.

В другом случае слова звучат как неуместные в устах дворянина: *НАТАН КРИГ, ЧЕЙ-ТО БРАТ, ГОВНЮК-ТОПОТУН.* Характеристика резко отрицательна. Или: *ДЕМОН БЕЗ РУК. ПОЛЯ МАКЛАКОВА — КУЛЬТИ ПЛЕЧ И РУК.* Не уверен, что Пушкин действительно описал девушку-инвалида; скорее всего, у этой знакомой поэта были просто укороченные верхние конечности, которые он, шаржируя, «укоротил» еще, вплоть до полного их отсутствия. Но такой несуразности в женском облике как укороченные конечности он простить их обладательнице не смог.

Шаржами могут быть и полуфигуры, например торс и хвост Тритона: *ХАП! ТО БОРКОВ, ЕХИДНА И ТРУС — ВЫРУГАЛ НЕБО ПОДЛО, ВЛЕЗШИ В НОРУ.* Или надпись на другой полуфигуре: *РУНОВЫ НОТЫ. ТЕ РУНА — ЛИК ИХ ПОЛНЫХ ЖЕНЩИН.* Как мне кажется, шаржи несли особую нагрузку: с одной стороны, давали возможность поэту безбоязненно посмеяться над малосимпатичными ему людьми, с другой — являлись таким же материалом для дальнейшей творческой работы, теми же «творческими заготовками», что и портреты-характеристики.

Крайне шаржированные изображения получают у Пушкина особое наименование. *ЭТО ЧЕРТИЛ Я КРИВО ПУЩИНА. ТО ХАРЯ, А НЕ ЛИК.* Однако я бы не стал выделять изображаемые им *хари* в особый жанр, считая их разновидностями шаржа. Но и это своеобразные типажи. Поэту было интересно наблюдать, как меняется типаж при утрировании тех или иных его черт.

Некоторые лица даны для выражения авторских сентенций, например: *ЛИТВА — ТО РУСЬ ЖЕСТОКАЯ.* Тут интересно отметить то, что Литва-Русь когда-то превосходила Русь Московскую по уровню культуры. Но во времена Пушкина, как ему показалось, соотношение стало обратным. Или: *НЕ ЛОЖИСЬ В ЯЛТЕ НА ПЛЯЖЕ — СГОРИШЬ*! Сюда же относится и криптограмма: *ЗЛО В РУКАХ НЕВЕЖ, ДУРАКОВ БЕЗ ЖАЛОСТИ. Я — УМНЫЙ, БЕЗ СТРАХА ВЕРЮ ТЕМ РУНАМ.*

Таким образом, как видим, у Пушкина рисунки людей по памяти (что требует превосходно натренированную и цепкую память художника) весьма различны по своему назначению. Но они весьма различны и по степени проработанности, что уже давно заметили пушкиноведы. Меня же более всего радует различие в них по степени мастерства и изобретательности в методах воплощениях тайнописного текста в рисунок. Тут бы я выделил три ступени мастерства. На третью, наиболее низкую, я поставил бы изображение волос — им всегда можно придать разную степень изгиба, рисовать их можно разной густоты, и тем самым они дают возможность посредством них писать различные слова. При этом бакенбарды позволяют создавать длинные лигатуры из знаков в одну строку, а чуб на голове — начинать тайнопись со слова **СЕ**, то есть *ЭТО*. Ко второй ступени мастерства я бы отнес место соединения головы в области шеи с воротником, а также галстук и морщинки одежды на плече. Здесь уже многие штрихи диктуются реальными линиями названных предметов, и заставить их изображать буквы кириллицы или знаки руницы много сложнее. Наконец, к первой, самой высокой

ступени мастерства я бы отнес вписывание знаков в профиль лица: лоб, нос, губы, подбородок. Тут требуется великолепное чувство формы, которое у Пушкина несомненно присутствовало. Это и производит неизгладимый эффект, когда читается сплошная кривая линия, да так, что отлично различаются фамилия и имя персонажа. Тем самым, отвечая на вопрос, соответствуют или нет рисунки Пушкина строгим требованиям художников, могу сказать, что они не только продуманы композиционно и достаточно отделаны, что показывает весьма высокий уровень рисовальной техники, но и решены психологически, а краткое пояснение в нескольких словах вписано в рисунок с таким мастерством и умением, что двести лет продержалось совершенно незамеченным со стороны пушкиноведов. Ну, а тем из моих читателей, кто полагает, что вписать фразу в рисунок, и при этом так, чтобы она оставалась как бы естественной частью изображенного портрета, довольно легко — я посоветую попробовать на собственном опыте. Скорее всего, с первой попытки такое вряд ли получится.

ПУШКИНСКИЕ АВТОПОРТРЕТЫ

Пушкин, как мы только что видели, весьма преуспел в портретах-характеристиках, а также в дружеских шаржах, где он вписывал массу различных замечаний, в том числе и обидных, в портреты изображаемых им лиц. А как он относился к собственному изображению? С.А. Фомичев посвятил пушкинскому автопортрету целую главу, где, однако, высказывает не свою позицию, а комментирует точку зрения А. Эфроса: *В появившейся в 1996 году книге Р.Г. Жуйковой «Портретные рисунки Пушкина» (ЖУ2, с. 32—67) зарегистрированы 96 автопортретов, что существенно больше, чем в известном труде А. Эфроса «Автопортреты Пушкина» К тому же здесь документально подтвержден чрезвычайно важный вывод, впервые сформулированный этим исследователем относительно «одной разительной черты в возникновении пушкинских самозарисовок»: «Когда определяются их даты, то оказывается, что автопортреты в подавляющем большинстве сосредоточены в пределах одного десятилетия. Нет вовсе автопортретов, которые были бы сделаны до 1820 года, и совсем ничтожно число их после 1830-го» (ЭФ4, с. 41). Уже это, казалось бы, частное наблюдение, по сути дела, ставит общую проблему — проблему осмысления динамики пушкинских рисунков. Это наверняка поможет выявить общие закономерности творческого процесса поэта* (ДЕН, с. 48—49). Итак, один пушкиновед пересказывает позицию другого, а другой заметил, что Пушкин себя мало рисовал после 1830 года и совсем не рисовал до 1820 года. Вообще говоря, это действительно весьма частное наблюдение, которое вряд ли заслуживает большого внимания. Но памятуя, что Эфрос уже, как было выше процитировано, относился к изобразительному творчеству Пушкина довольно поверхностно, в целом не замечал огромного живописного таланта Пушкина-рисовальщика, можно предположить и то, что столь же невнимательно А. Эфрос отнесся и к датировке ранних автопортретов поэта. Прежде всего, как утверждает С.А. Фомичев, *К сожалению, нам почти неизвестны черновики ранних произведений Пушкина. Тем больший интерес приобретает первая из сохранившихся его рабочих тетрадей (так называемая Лицейская тетрадь — ПД 829)* (ДЕН, с. 9). Эта тетрадь датирована 1819—1820 гг. А отсюда следует, что вывод о том, что *нет вовсе автопортретов, которые были бы сделаны до 1820 года*, основан не на наблюдениях, а на отсутствии каких-либо архивных документов до этого периода, то

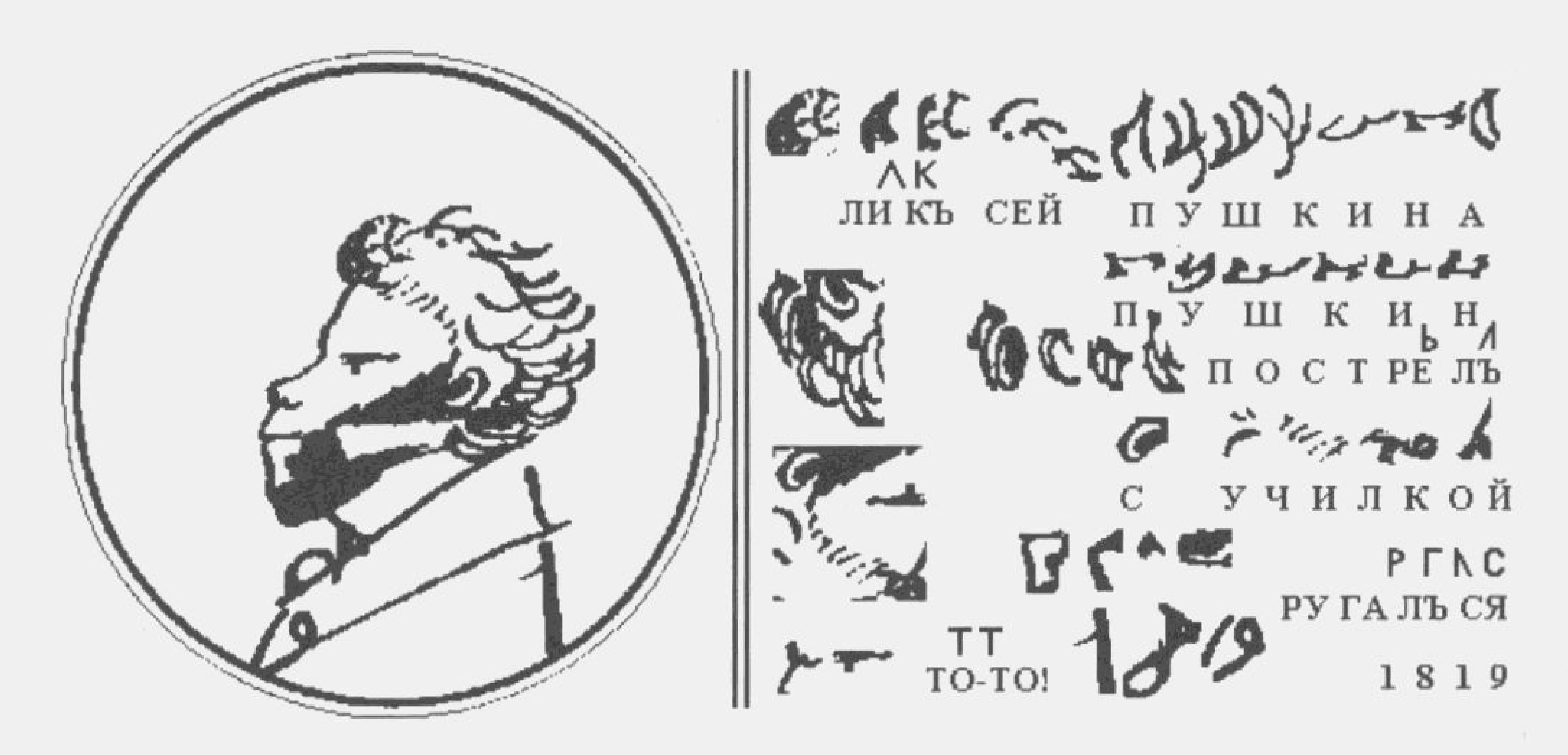


Рис. 212. Неатрибутированный автопортрет 1819 года

есть А. Эфрос взял на себя смелость, не найдя автопортретов в тетради ПД 829, считать, что таких автопортретов не было вообще. Но так ли это?

Весьма любопытно, что как раз тот раздел С.А. Фомичева, куда входит и глава об автопортретах Пушкина, открывается заставкой с автопортретом молодого Пушкина, на котором в качестве галстука начертана дата 1819 (рис. 212). Это — тот самый «несуществующий» автопортрет, которого, по мнению А. Эфроса, быть не должно.

Автопортрет 1819 года

Рассмотрим рис. 212 более пристально. Как всегда, основная надпись сделана в виде волос; на чубе можно прочитать надпись **ЛИКЪ**, то есть *ЛИК*, а далее, иногда преворачивая буквы вверх ногами, прочитать текст **СЕЙ ПУШКИНА**. В нижней части головы слово **ПУШКИН** встречается еще раз, а самые нижние волосы образуют слово **ПОСТРЕЛЪ**. Перевернув вверх ногами ухо и штрихи нижней части волос на лбу, получим слова **С УЧИЛКОЙ**, то есть **С УЧИТЕЛЬНИЦЕЙ** (название учительницы УЧИЛКОЙ до сих пор входит в школьный жаргон. Трудно представить себе, что им пользовался еще Пушкин). Нижняя губа и концы выбритой в середине бакенбарды образуют слово **РУГАЛЪСЯ**. Низ носа и глаз можно принять за слово **ТО-ТО**. Наконец, узел на шее (нижнюю часть надо развернуть на 180°), низ пиджака на спине и низ лацкана образуют дату **1819**. Приняв дату за одно слово, получим полную надпись в 10 слов: *ЛИК ЭТО ПУШКИНА. ПУШКИН-ПОСТРЕЛ С УЧИЛКОЙ РУГАЛСЯ. ТО-ТО! 1819*.

Таким образом, автопортрет датирован 1819 годом; Пушкин, у которого в 19 лет уже имелись пышные бакенбарды, создал рисунок специально для того, чтобы отметить, что он мог позволить себе браниться с одной из дам лицея, и это произвело на него самое приятное впечатление от вдруг ощутимого им самим его нового могущества; почему он и восклицает ТО-ТО! Так что доверие к Эфросу после обнаружения такого автопортрета, естественно, падает.

Автопортрет из Лицейской тетради

В тексте главы С.А. Фомичева о Лицейской тетради помещены еще два рисунка Пушкина (ПД 829, л. 47) (ДЕН, с. 17), но они оставлены без каких-либо комментариев.

На этом наброске Пушкина (рис. 213) изображен мальчишка в шляпе и с удочкой в левой руке, идущий босиком; под ним — изображение лица взрослого мужчины, несколько напоминающее лицо самого Пушкина, а левее — росчерк в виде птицы. Чтение я начинаю с росчерка, который гласит: **РИСУНОК. СИНИЦА. МИР**. Слово МИР начертано через И восьмеричное и означает тем самым «тишину, спокойствие, примирение». Видимо, чем журавль в небе, лучше синица в руках, и этой синицей оказывается примирение Пушкина с кем-то, о ком мы, видимо, узнаем из рисунка.

Далее рассмотрим профиль мужчины, напоминающий пушкинский. Присмотревшись к штриховке, можно дважды прочитать одну и ту же фразу: **Я — ПУШКИН. Я — ПУШКИН**. Можно подумать, что поэт возражает кому-то; видимо, он сам не вполне доволен сходством данного рисунка с оригиналом. Возможно, таким он выглядел в 20 лет, но на рисунке он себя несколько состарил, видимо, чтобы противопоставить себя мальчишке с удочкой. Однако пока никакого разъяснения нарисованному сюжету нет.

Что же касается мальчишки, то в его контуры вписано очень много букв и знаков. Уже на лице можно прочитать выражение **Я МАЛЕЦ** (маленькая буква Я помещена на шляпе), а глаз и знаки правее него образуют слова **ТО ЕСТЬ МАЛЪ**. Они относятся к характеристике парнишки. Может быть, это Пушкин



Рис. 213. Два наброска Пушина из Лицейской тетради и мое чтение надписей

в детстве? Наберемся терпения дочитать до конца. Знаки на правой руке (кисти) читаются с большим трудом, а пальцы приходится обращать в цвете, чтобы получить знаки РН (то есть слово РУНЫ). Полный текст этого фрагмента изображения мальчонки будет **СТИЛЬ РУНЪ СЛАВЯНСК**, что означает что мальчишка, видимо, умеет писать руницей, и стиль его знаков — славянский. Между телом и левой рукой парнишки имеется весьма плотный контурный фрагмент, который я воспроизвел в крупном масштабе отдельно; его верх напоминает рисунок того же самого мальчишки, но сильно уменьшенный. Здесь можно прочитать слова **ЗЬРЯ ХЬВАСТАЕМ**, то есть *ЗРЯ ХВАСТАЕМ*, а возле опущенной левой руки — слова **СТИЛЕМ РУНЪ**. Таким образом, мальчишка не просто писал красивой руницей, но еще и хвастался своим умением. Штрихи на голенях (их, как и знаки возле кисти левой руки, я вынес на врезку) читаются как слова **ПОБЕДИМ МАКАРКУ**, а завязки брюк над правою ногой — как слово **РУНАМИ**. Теперь ясно, что мальчишку звали Макаркой, и что Пушкин чувствовал, что в письме руницей он, лицеист и будущий поэт, уступает какому-то босяку. Парня надо было во что бы то ни стало победить, но не в драке (с парнишкой заключен мир — Пушкин признал его превосходство, получив не журавля в небе, а синицу в руках, то есть признание в том, что лицеист Саша уступает деревенскому Макарке), а в умении писать руницей. Так что здесь перед нами открылся еще один побудительный мотив для освоения Пушкиным руницы — превзойти деревенского парня, который писал руницей довольно «стильно».

Полный текст надписи на данном автопортрете (составленном из трех рисунков — синицы, мальчишки в полный рост и лица повзрослевшего Пушкина) оказывается достаточно пространным: *РИСУНОК. СИНИЦА. МИР. Я — ПУШКИН. Я — ПУШКИН! — Я МАЛЕЦ, ТО ЕСТЬ МАЛ. СТИЛЬ РУН СЛАВЯНСКИЙ. — ЗРЯ ХВАСТАЕМ СТИЛЕМ РУН! ПОБЕДИМ МАКАРКУ РУНАМИ!* — Итого тут 22 слова.

Таким образом, помимо автопортрета 1819 года, у Пушкина имеется автопортрет и 1820 года, и наблюдение А. Эфроса оказывается неверным.

Рисунок в рукописи «Арапа Петра Великого»

Об этом рисунке (ПД 836, л. 22 об.) (ДЕН, с. 51) С.А. Фомичев отзывается так: *Надо заметить, что, воссоздавая нередко в автопортретах (особенно ранних) романтический облик вдохновенного поэта, Пушкин чем дальше, тем менее церемонится в воспроизведении собственных черт. Так возникает в черновике «Арапа Петра Великого» «арапская рожа» Ганнибала (ср. в письме Пушкина брату в 1825 году: «Присоветуй Рылееву в новой его поэме поместить в свите Петра I нашего дедушку. Его арапская рожа произведет странное действие на всю картину Полтавской битвы. — XIII, 143), вбирающая, несомненно, собственно пушкинские черты и похожая на «лошадиный» его автопортрет* (ДЕН, с. 52). Так что портрет «арапа» (рис. 214) Фомичев считает разновидностью пушкинского автопортрета.



Рис. 214. Рисунки в рукописи «Арапа Петра Великого» и мое чтение надписей

На упомянутом рисунке мы видим два профиля. Волосы верхнего могут быть прочитаны как слова **СЕ ЛЕВЪ ПУШКИНЪ**. Вероятно, речь идет о младшем брате поэта. Линия лица может быть при повороте направо на 90° разбита на отдельные знаки, образующие слово **ГИГАНТЪ**. Вероятно, речь идет о том, что по сравнению с ним Александр чувствовал себя очень маленьким по росту. Так что перед нами — портрет-характеристика, хотя и весьма краткий: *ЭТО — ЛЕВ ПУШКИН, ГИГАНТ*, всего 4 слова.

На втором, нижнем рисунке, шапка вьющихся волос образует слово **ЕФИОП**, то есть *ЭФИОП*. Линии на лбу можно понять как лигатуру, разбиваемую на знаки слова **РУНЫ**, а линии глаза — на знаки слова **ТЪВОИ**. Линия носа и верхней губы (а также обе губы с поворотом направо на 90°) может быть прочитана как слово **СЛАВЯНАМЪ**, а низ лица с тем же поворотом — как слово **ГЪРАМОТА**. Но текст данного портрета-характеристики, тоже краткого, *ЭФИОП — ЗАПИСИ ТВОИ СЛАВЯНАМ ГРАМОТА*, всего 5 слов, крайне важен для темы нашего исследования. Вероятно, Ганнибал в России смог изучить славянскую руницу и оставил на ней ряд текстов, которые и были первыми источниками сведений для Саши (а, возможно, и для Левы) по этой славянской грамоте. Так что мальчишка Макарка лишь дал повод для улучшения их начертаний в славянском стиле (чего, видимо, не хватало дедушке Ганнибалу), а девочка Юля Озеркова оказалась благодарной читательницей, для которой их хотелось писать. Ну, а позже появились и другие источники заимствований. Возможно, однако, что Лева Пушкин был гигантом и по части виртуозного владения руницей, и Александр изобразил его в знак преклонения перед мастерством брата в освоении этого славянского духовного наследия.

Автопортрет из «Странника»

Автопортрету Пушкина из черновой рукописи стихотворения «Странник» (ПД 982) (ДЕН, с. 52) у С.А. Фомичева посвящено лишь беглое замечание: *Столь же непрезентабелен профиль юродивого (с чертами автопортретного сходства) в черновике стихотворения «Странник» (1835) (ПД 982)* (ДЕН, с. 52). Почему пушкиновед предположил, что изображен именно юродивый, сказать трудно, равно как и то, что перед нами именно автопортрет поэта. Скорее всего, как и в предыдущем случае, перед нами кто-то из его родственников.

Прежде всего, между кистью руки и изображенным на рис. 215 лицом заметна надпись РУ, то есть **РУНА**. Это говорит о том, что на изображенном профиле надписей особенно много, в справедливости чего легко убедиться. Как всегда, на лбу можно прочитать надпись **СЕ ЛИКЪ**, то есть *ЭТО ПОРТРЕТ*. А далее мелкие буквы разбросаны по всей макушке; если их собрать, можно прочитать слова **СЕ ПОРУЧИК НИКОЛАЙ ПУШКИН**. Таким образом, речь идет вовсе не о поэте и не о его автопортрете, но о родственнике поэта, который, конечно же, имеет определенные черты сходства. Более жирные линии внизу волос передают слово **ЯРОСЛАВСКИЙ**, что, видимо, означает губернию, в которой проживал поручик. Чуть ниже на врезке я поместил изображение нижней части бакенбарды, повернутое на 180°; там можно прочитать слова **ЕГО ХАРЯ**, что означает наиболее шаржированное изображение. Полагаю, что такое получилось не по умыслу Пушкина, а потому, что какие-то детали лица портретируемого сохранились в памяти А.С. Пушкина не вполне отчетливо.

Интересно, что для чтения линии лица поворот на 90° в данном случае осуществляется не вправо, а влево. Тогда лицо дает слова **ЗЕМЛЯ ЕГО**, а шея — **КОРМИТ**. Это означает, что поручик Николай живет за счет помещичьего хозяйства, а не за счет службы. Наиболее трудными для чтения являются знаки вдоль нижней части воротника, как на груди, где они разбросаны, так и у спины, где, напротив, собраны в лигатуру. Тем не менее, они читаются как слова **УКЪРЪТЯТЪ И ЖЕНЯТ**, то есть *УКРОТЯТ И ЖЕНЯТ*. Это уже относится к характеру Николая, видимо достаточно буйному; родственники его укротят и женят.

Весьма интересен рисунок руки. По сути дела, тут два рисунка: на переднем плане изображен кулак с указующим перстом, а на втором — вытянутая вперед ладонь; воспринимать только как распростертую ладонь данный фрагмент нельзя, ибо тогда на нем было бы 6 пальцев. Итак, указующий палец имеет тот же смысл, что и слово РУНА: смотрите и читайте! Но на кончиках пальцев жирная линия выделяет знаки; повернув изображение на 90° влево, их можно прочитать. Они гласят: **МАРИЯ** и чуть ниже **НАГРАДА**. Тем самым, наградой за укрощение буйного нрава будет Николаю жена Мария. А далее читаются складки в районе локтя у мужчины, нарисованного сидящим под Николаем: тут образуется текст **НУ И РАБСТВО**!

Последние слова помогают понять и смысл рисунка из двух персонажей под лицом Николая: женщина справа подняла правую босую ногу, сняв нечто вро-



Рис. 215. Автопортрет из «Странника» и мое чтение надписей.

де ботинка; а перед сидящим на корточках мужчиной находятся два таких ботинка: один в руках, другой лежащий на полу отверстием к зрителю. Данная сценка вполне понятна: Николай надевает своей жене Марии обувь в качестве служанки; в левой руке у дамы веер; веротно, она заждалась, пока неловкий Николай разберется, какой ботик левый, какой правый. Перед нами — *рисунок-страшилка*: вот оно, домашнее рабство! Хотя речь идет о Николае Пушкине, страшилка относится, конечно же, к самому Александру; и в этом действительно можно найти автобиографические мотивы. Что же касается полного текста, то он таков: *НАДПИСИ. ЭТО ПОРТРЕТ. ЭТО — ПОРУЧИК НИКОЛАЙ ПУШКИН-ЯРОСЛАВСКИЙ, ЕГО ХАРЯ. ЗЕМЛЯ ЕГО КОРМИТ. УКРОТЯТ И ЖЕНЯТ — МАРИЯ НАГРАДА. НУ И РАБСТВО*! Перед нами довольно пространная подпись из 21 слова; возможно, что на рисунках Николая-раба и Марии имеются дополнительные надписи, однако целью исследования в данном случае являлся предполагаемый автопортрет.

Резюмируя, можно отметить, что по поводу двух первых из проанализированных автопортретов пушкиноведы не проронили ни слова, тогда как их внимание привлекли два других, которые при ближайшем рассмотрении оказались портетами Ганнибала и Николая Пушкина. Так что в начале главы об автопортретах Пушкина визитная карточка пушкиноведения в книге «Пушкин рисует» оказалась слегка подмоченной: нужное оказалось незамеченным, второстепенное принято за главное.

Автопортрет на черновике «Домика в Коломне»

А этому автопортрету (если это опять не портрет родственника) С.А. Фомичев уделяет много внимания: *Интересен автопортрет на обороте автографа двух (вторая не закончена) октав (1829), намечающих замысел, годом позже развившийся в «Домике в Коломне» (ПД 134):*

Пока меня словесники бранят
За цель стихов моих — иль за бесцелье, —
И журналисты строго мне твердят,
Что ремесло поэта — не безделье,
Что славы громкой мне добиться вряд,
Что в желтый дом могу на новоселье
Как раз попасть — и что пора давно
Мне сочинять прилично и умно,

Пока серьезно требуют журналы,
Чтоб я воспел победы россиян
И написал скорее мадригалы
На бой или на бегство персиян,
А русские Камиллы, Аннибалы
Вперед идут...

(V, 371)

Строки эти были непосредственным откликом на первый резкий выпад критики конца 1820-х годов по адресу Пушкина (вскоре брань станет для него привычной); они — прямой ответ Никодиму Надоумко (Н. Надеждину), который в связи с выходом из печати «Полтавы» заявил, что муза Пушкина — «резвая шалунья, для которой весь мир не в копейку. Ее стихия — пересмехать все — худое и хорошее... не из злости или презрения, а просто — из охоты позубоскалить. Это сообщает особую физиономию поэтическому направлению Пушкина... Поэзия Пушкина есть просто пародия».

Здесь же мы находим и следующий пасаж: «Бедная Матрена-Мария!.. Ее сумасшествие возбуждает сожаление — но не об ней, а о... Поэте!»

Строки о желтом доме в черновике исправлены Пушкиным («Что хмель хорош, а каково похмелье?») — возможно, потому, что избранная строфа (октава) в литературной практике того времени напоминала об авторе «Освобожденного Иерусалима»; такое сближение было в данном контексте для Пушкина неприятно: согласно легенде, Торквато Тассо в свое время был заточен в сумасшедший дом из-за любви к графине д'Эсте; Пушкин же в 1829 году был занят трудно для него складывающимся сватовством к Наталии Гончаровой.

О том, что мысль о Торквато Тассо тревожила в данный момент воображение Пушкина, свидетельствует рисунок на обороте автографа,



Рис. 216. Торквато Тассо, Пушкин и мое чтение надписей

где мы видим изображение самого поэта, напряженно всматривающегося в лицо великого итальянца. Показательно, однако, что, в отличие от шутливого тона черновых строк, автопортрет прорабатывается не шаржированно — поэт предстает здесь вполне серьезным и, пожалуй, грустным (ДЕН, с. 53–54 и 57). Итак, пушкиновед не сомневается, что перед ним два портрета: левый принадлежит автору «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо, правый — А.С. Пушкину. Посмотрим теперь, насколько он прав, прочитав пушкинские тайнописные строки.

На рисунке А.С. Пушкина изображено некое лицо, отдаленно напоминающее поэта (рис. 216), в профиль с любимым левым разворотом; на него смотрит какое-то явно восточное усатое лицо с характерным носом и мелко посаженными глазами, зато с большой нижней челюстью; между ними размещена лошадиная морда, а левее выглядывает морда еще одного животного, вероятно собаки.

Прежде всего интересно отметить наличие некоторых мелких точек под очерченной слева вверху темной поверхностью — при большом увеличении они собираются в слово **РИСУНОК**. А на морде самого левого животного можно прочитать слово **РУНЫ**, так что пред нами *РИСУНОК-РУНЫ,* или *РИСУНОК-НАДПИСИ*. Так обозначен жанр рисунка. Повернув штрихи в верхней части головы лошади налево на 90° и обратив их в цвете, получим надпись **РОДИЧИ**; три последних знака изображены без обращения в цвете, а последний является силлабографом руницы ЧИ. Скорее всего — это название данного рисунка: среди родичей поэта — половина животных, из которой одни — собаки,

другие — лошади. Похожий на поэта родич, видимо, относится к числу лошадей, а его визави, которого исследователи атрибутировали как Торквато Тассо — к числу собак.

Далее можно рассмотреть рисунок «Торквато». Его затылок скошен и череп занимает по крайней мере вдвое меньший объем, чем нужно, зато необычайно близко к переносице посажен глаз и очень сильно вытянута нижняя часть лица; это не просто шарж, но, по образному выражению Пушкина, ХАРЯ. Вряд ли таким образом А.С. Пушкин захотел бы изобразить автора «Освобожденного Иерусалима», скорее всего данная пушикиноведами атрибуция — ложная. Если же прочитать глаз и ус данного персонажа, получим слова **РУБЕН САРОЯН**, то есть имя и фамилию некого армянина, но вовсе не итальянца. Кроме того, левая часть затылка образует зеркальный знак Р (РУ), купол черепа — другой знак (БЕ), а задняя часть шеи и отходящая от нее вверх диагональ — третий знак (НЕ, НЬ), что дублирует имя, образуя слово **РУБЕНЬ**. Так что родич с собачьим характером все-таки РУБЕН, а не Торквато. В штриховке его волос можно прочитать слова **ПУШКИНЫ И ДР**. — это продолжение слова РОДИЧИ. Очевидно, Рубен Сароян относился к рубрике И ДР.

Наконец, рассмотрим изображение самого «Пушкина». Читая, как обычно, шапку волос и бакенбарду, получаем текст **СЕ ПУШКИН, ДА БЬРИС, МОЙ ШУРИН ДОБРЫЙ**. Следовательно, перед нами не А.С. Пушкин, а его родственник «со стороны лошадей», то есть «трудяга». Профиль лица, повернутый на 90°, дает слова **И Я, ПУШКИН**, а штрихи тени перед лицом при таком же развороте образуют слова **С НИМ**. Так что поэт причисляет себя тоже к «лошадям», солидаризируясь с Борисом Пушкиным. Как и в двух предыдущих случаях, пушкиноведы обманулись: перед ними действительно рисунок с изображением Пушкина, но не поэта.

Полный текст можно синтезировать таким образом: *РИСУНОК-РУНЫ. РОДИЧИ. ПУШКИНЫ И ДР. РУБЕН САРОЯН. РУБЕН. СЕ ПУШКИН, ДА БОРИС, И Я, ПУШКИН, С НИМ*. Здесь 18 слов, поясняющих сюжет; здесь же находится типология поэта, делящая людей на собак и лошадей, и здесь наряду с портретом-характеристикой Б. Пушкина присутствует и крайне утрированный шарж («харя»)-характеристика Рубена Сарояна, еще одного родича поэта.

Получается, что все аналогии пушкиноведов с Торквато Тассо, с намеками на сумасшедший дом, с грустью по поводу выпадов критики были напрасными; поэта «укусил» скорее всего некий Рубен Сароян из числа родичей, но защитил другой родич-трудяга, Борис Пушкин.

Пушкин-женщина

Этот несомненный автопортрет открывает целый ряд странных изображений Пушкина, где поэт появляется в самых неожиданных обличьях. Казалось бы, вот здесь и развернуться пушкиноведам с их эрудицией и склонностью к ассоциациям. Однако эти сюжеты как раз и не удостаиваются их пристального внимания. Вся характеристика сводится к одному понятию: «своеобразные маски». Но читателя интересует мотив отождествления поэта с одной из ма-

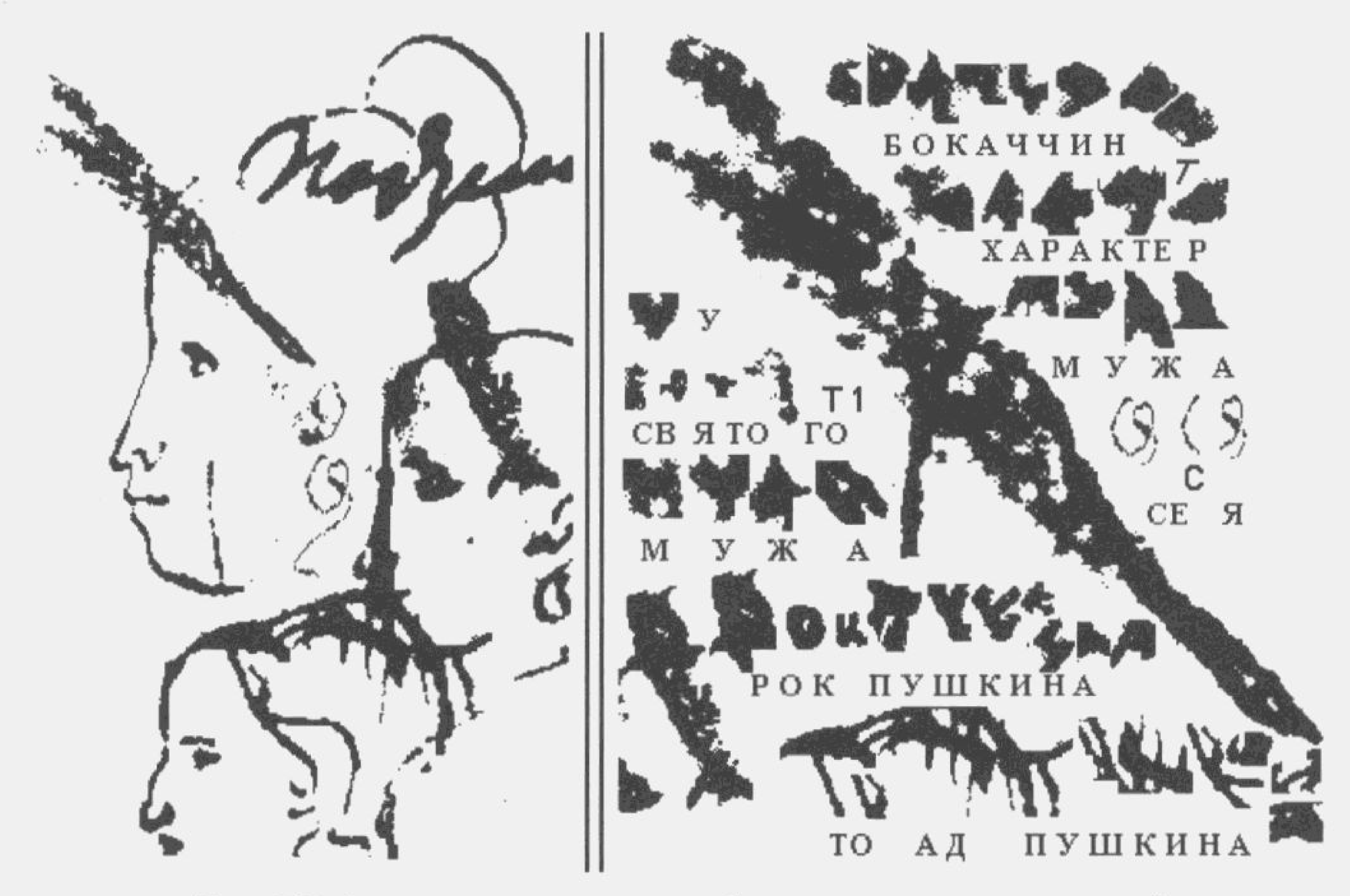


Рис. 217. Автопортрет в женском облике и мое чтение надписей

сок, а вот выявления мотива у исследователей пушкинской изобразительной графики как раз и нет. Так, С.А. Фомичев характеризует этот ряд пушкинских набросков так: *Своеобразными масками является также ряд других автопортретов Пушкина, иконографически сближенных с иными лицами. Это и К. Занд (в черновике «Кинжала» — ПД 830, л. 64), и Вольтер (ПД 835, л. 41), и автопортрет в женском облике (в черновике «Клеопатры» — ПД 835, л. 23 об.) или в облике малоросса (в черновике «Полтавы» — ПД 838, л. 43 об.), в бараньей папахе (в черновике стихотворения «Фазиль-хану» — ПД 841, л. 127) и в лавровом венке «под Данте» (один — в черновике «Тазита», рядом с портретом Мицкевича, — ПД 842, л. 8, другой — ПД 1732, л. 59). Все эти «ролевые» изображения по-своему характеризуют творческий метод Пушкина 1820-х годов с его всепроникающим лиризмом. В 1830-е годы метод Пушкина становится объективным, преимущественно отстраненным от личной биографии и судьбы. Поэтому и автопортреты почти исчезают из его черновиков; во всяком случае, теряют обычный, ранее игровой характер* (ДЕН, с. 57–58). Так что, кроме констатации «ролевого» характера изображения и его игрового характера, С.А. Фомичев более ничего сказать об этой своеобразной творческой манере поэта не может. Посмотрим, однако, что Пушкин говорит тут сам о себе.

На автопортрете в женском облике (ПД 835, л. 23 об.) (ДЕН, с. 54) мы видим три профиля, развернутых влево (рис. 217). Все три представляют собой женские лица, однако наиболе крупное и выделяющееся из них — это

лицо самого поэта в женской шляпке. Как ни странно, но при большом увеличении видно, что карандашный штрих полей как раз и представляет собой скопление букв тайнописи. Буквы там едва намечены, но, тем не менее, узнаваемы. Одна группа букв образует слова **БОКАЧЧИН ХАРАКТЕР МУЖА**. Это означает *ХАРАКТЕР МУЖЧИНЫ — (КАК У) БОККАЧЧО*. Действительно, *Остроумные и забавные истории «Декамерона» нередко подвергались обвинениям в безнравственности. Подобной ханжеской критике отпор дал сам автор в заключении к новеллам: «Рассказы эти... могут вредить и быть полезными, как то может все другое, смотря по слушателю». «Нет столь неприличного рассказа, который, если передать его в подобающих выражениях, не был бы под стать всякому», — говорит Боккачо. Он предназначает свой сборник для людей здоровых, для умов неиспорченных, способных оценить реализм его озорных историй... Особое внимание писателя все же привлекают женщины...* — полагает А.М. Горбунов (ГОР, с. 179—180). Так что Пушкин ощущает духовное родство прежде всего с Высоким Возрождением и с Джованни Боккаччо. На второй строке полей шляпы внизу добавлено: **У СВЯТОГО МУЖА** (слоговой знак ГО я обратил в цвете; я даю современную орфографию ТОГО, а не орфографию XIX века ТАГО). Наконец, локон волос около уха имеет чтение **СЕ Я**. Таким образом, Боккаччин характер имеет именно он, А.С. Пушкин, а не кто-то из его родственников.

На аналогичных полях шляпки женщины справа надпись видна более явно, но она короче: **РОК ПУШКИНА**. Следовательно, обладание повышенным интересом к женщинам и любовным похождениям при необходимости иметь облик святого мужа сам поэт воспринимал как злой рок. Наконец, на прическе женского профиля внизу можно прочитать слова **ТО АД ПУШКИНА**. Тут поэт высказался еще более категорично: это уже не просто злой рок, это сущий ад, в котором непрерывно горит душа поэта. Так что для него быть среди женщин, интересоваться женщинами, как бы стать женщиной — не «своеобразная маска» и не «ролевое изображение», а «рок» и «ад», то есть страдание, а вовсе не самолюбование в ином обличии. Полагаю, что пушкиноведы в данном случае совершенно не разобрались в мотивации (однако, как видно из приведенной выше цитаты из С.А. Фомичева, они ее и не искали).

Полный текст здесь, однако, не очень велик — всего 12 слов: *БОККАЧЧИН ХАРАКТЕР МУЖЧИНЫ У СВЯТОГО МУЖА. ЭТО Я. — РОК ПУШКИНА. АД ПУШКИНА*. Однако этот текст нам дает весьма интересную точку зрения поэта на самого себя, так что перед нами — типичный портрет-характеристика.

Пушкин-Данте

По аналогии с данным портретом можно воспринять и другой автопортрет Пушкина — в виде Данте (ПД 1732, л. 59) (ДЕН, с. 58). Скорее всего, перед нами — опять какая-то душевная мука великого русского поэта (рис. 218).

Узел на лбу представляет собой лигатуру с чтением **СЕ ДАНТЕ**, то есть *ЭТО ДАНТЕ*. Непосредственно под узлом на голове находится участок, ко-

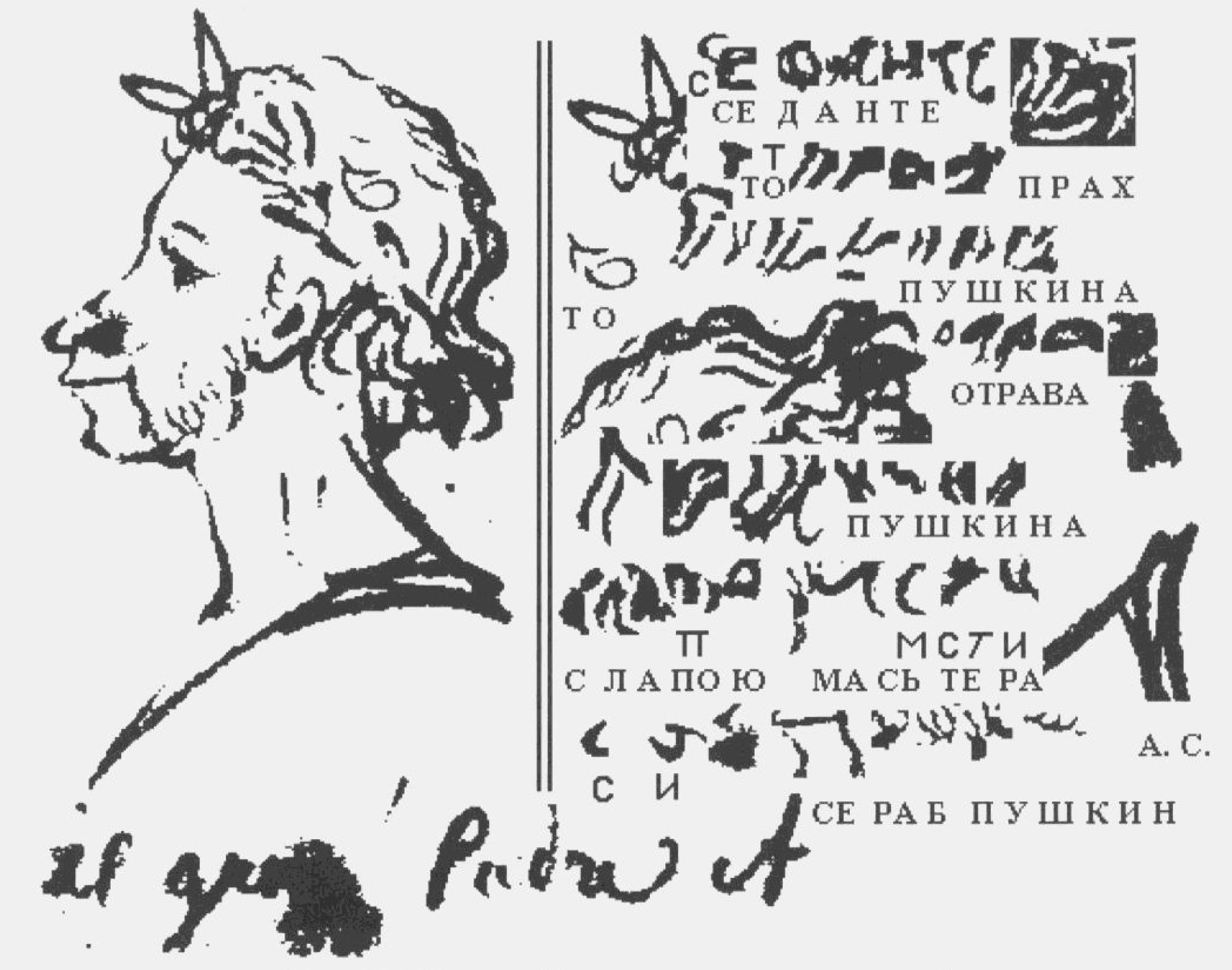


Рис. 218. Пушкин-Данте и мое чтение надписей

торый требует обращения в цвете (я отдельно вынес его на врезку) — он читается как слова **ТО ПРАХ**. Отдельные линии головы можно понять как буквы слова **ПУШКИНА**.Итак, перед нами ДАНТЕ как ПРАХ ПУШКИНА. Это — интересная инверсия: не Пушкин оказывается прахом Данте (ведь Данте жил много раньше Пушкина), а наоборот. Отдельный локон представляет собой лигатуру букв слова **ТО**. Волосы на затылке можно прочитать как слово **ОТРАВА**, а часть линий — как перевернутые или положенные на бок буквы слова **ПУШКИНА**. Тем самым Пушкин воспринимает Данте не только как собственный прах, но и как свою отраву. Иными словами, слава Данте не дает покоя Пушкину, отравляет его существование. Участок за ухом дан на рисунке в обращенном цвете; перейдя к нормальному цвету, я получаю слова **С ЛАПОЮ**, а низ уха без поворота и без обращения в цвете с последующими знаками правее может быть прочитан как руничное слово **МАСТЕРА** (это слово чаще всего именно так писалось на средневековых ремесленных изделиях). Итак, у Данте, оказывается, не просто РУКА МАСТЕРА, у него РУЧИЩЕ, у него ЛАПА МАСТЕРА! Именно талант Данте травмирует Пушкина. Нос, рот, бакенбарда скорее всего означают подпись художника: **СЕ РАБ ПУШКИН**, а воротник на спине дополняет — **А.С**. Полный текст получается таким: *ЭТО ДАНТЕ, ТО ПРАХ ПУШКИНА. ТО*

ОТРАВА ПУШКИНА С ЛАПОЮ МАСТЕРА. — ЭТО РАБ ПУШКИН. Итого — 14 слов. Удивительно, что по сравнению с Данте Пушкин, который на ряде надписей считал себя богом, здесь именует себя рабом, тогда как Данте у него оказывается прахом Пушкина. Последнее, возможно, означает, что перед Данте все величие Пушкина рассыпается во прах, такой мощной видится поэту «лапа» мастера. Да и на самом рисунке Пушкин увенчал себя венком Данте, как бы сподобился до некоторой степени славе великого итальянского мастера поэзии. Так что отношение к Данте у Пушкина иное, по сравнению с Боккаччо: если последний Пушкину созвучен и близок, то первый кажется много более даровитым.

Пушкин и Вольтер

Данный рисунок из автографа четвертой главы «Евгения Онегина» (ПД 835, л. 41) (ДЕН, с. 57) выглядит довольно странным: обычно Пушкин с удовольствием рисовал свои кудрявые волосы и бакенбарды, куда врисовывал массу знаков — на данном же портрете он оказывается почти лысым и без бакенбарды, с очень высоким лбом и без острого носа и выполнен какой-то прерывистой линией. Несколько необычен и портрет Вольтера — нарочито толстой линией. Все это не вполне в манере Пушкина и заставляет подозревать чью-то иную руку. Пушкиноведы полагают, что здесь Пушкин стилизован под малоросса, имеет казацкий чуб. Однако при этом у него должны были бы находиться висящие вниз казацкие усы.

На тени за головой поэта (рис. 219) с трудом можно различить надпись **РУНЫ ПУШКИНА**. Это можно понимать двояко: и как картины-руны, и как просто надписи. В первом случае автором и рисунков, и подписей к ним являлся поэт, во втором — рисунки были сделаны кем-то еще, а надписи принадлежат Пушкину. Возможно, что дальнейший текст позволит разобраться в этом вопросе.

Диагональные линии, уходящие вверх, при крупном увеличении распадаются на ряд букв, читаемых одинаково — как слово **МИМОЛЕТНЫ**, повторенное дважды. Тем самым речь идет о мимолетных надписях, но не о мимолетных рисунках (рисунки тщательно отделаны). Черты лица поэта читаются как слова **СЕ Я ЛЮБЪ**, что можно понять как *ЭТО Я ЛЮБИМЫЙ*. Надпись тоже двойного смысла, ибо поэт может быть любимым как собою, так и кем-то еще. Более надписей на изображении поэта я не нашел, а эти весьма скудны.

На изображении Вольтера, естественно, в первую очередь читаются волосы, которые образуют слова **СЕ НЕКЪТО**, а на затылке — **ВОЛЬТЕР**. Здесь, как и на копиях Пушкина с французских оригиналов, к знаменитому философу у поэта не чувствуется никакого уважения. Лицо от носа до подбородка образует знаки, которые можно прочитать как слово **СТАРИКАШЬКА**, переднюю часть шеи — как слово **ТЮРЬМА**, а низ челюсти и часть уха — как слово **МИРА**. Получается, что «некто Вольтер — не просто «*старикашка*», но еще и *ТЮРЬМА МИРА*, то есть человек, желавший упрятать весь мир в тюрьму. На



Рис. 219. Пушкин и Вольтер и мое чтение надписей

задней части шеи можно прочитать слова **ЛИКЪ МРАК**, а также **РУНА МОИ**. Теперь личность Вольтера представляется Пушкину совершенно мрачной; он еще раз напоминает, что надписи сделаны лично им.

Возникает впечатление, что кто-то хотел подшутить над поэтом и нарисовал не его на фоне Вольтера, а, напротив, Вольтера на его фоне, так что Пушкин выглядел лысым и старым (стало быть, корифеем), а Вольтер — молодым (полным волос) и, следовательно, продолжателем дела Пушкина. Однако этот набросок был несколько поправлен самим поэтом с расстановкой акцентов: Пушкин понял из данного рисунка, что он весьма любим, тогда как в отношении Вольтера он мог высказаться более свободно. Итак, полный текст таков: *РУНЫ ПУШКИНА МИМОЛЕТНЫЕ, МИМОЛЕТНЫЕ... ЭТО Я, ЛЮБИМЫЙ. ЭТОТ НЕКТО — ВОЛЬТЕР, СТАРИКАШКА, ТЮРЬМА МИРА, ЛИК-МРАК. РУНА МОИ*, всего 17 слов, из них ряд слов повторяется. Отношение к Вольтеру у Пушкина тут весьма неприязненное.

Пушкин и Шевченко

Здесь, в автографе поэмы «Полтава» (ПД 838, л. 84 об.) (ДЕН, с. 57) в профиль также выполнены два портрета, один из которых, несомненно, Тарас Шевченко (понятно, что, рассуждая об Украине, русский поэт не мог не вспомнить великого украинского кобзаря). Второй является портретом седого мужчины с пышной шевелюрой прямых волос, морщинами в углах рта и без бакенбард. Вероятно, это опять один из многочисленных родственников Пушкина.

По опыту предыдущих чтений весьма подозрительными на наличие надписей оказываются два «рога», исходящие из Пушкина (рис. 220). Повернув



Рис. 220. Пушкин и Шевченко и мои чтения надписей

их налево на 90° и дав в увеличенном масштабе, получим изображение на врезке справа, где удается выделить в верхней строке слова **МАКАР** и **РОДНЯ**. Кроме того, без поворота на том же правом от зрителя роге можно прочитать сверху вниз слово **ПУШКИН**. На левом же роге я прочитать ничего не могу. Однако три слова понятны и так: *РОДНЯ: МАКАР ПУШКИН*. Следовательно, перед нами опять не автопортрет поэта, а портрет его родственника Макара Пушкина.

Много слов начертано на пересечении линий шапки волос Шевченко. Читая слева направо и сверху вниз, можно выявить такой текст: **АННИБАЛОВЫ ВНУКИ МАКАР ПУШКИН И ПУШКИН Я**. Последние слова дублируются вблизи затылка: **Я — ПУШКИН**. Тем самым А.С. Пушкин хотел подчеркнуть, что он является одним из многочисленных Пушкиных. Что же касается тени на шее Шевченко, то на самом верху можно прочитать надпись **ТАРАС**. Кроме того, читается линия лица и усы, образуя текст **СЕ ШЕВЧЕНКО ТАРАС**. Если упоминание Тараса Шевченко в связи с описанием Украины понятно, то, видимо, и Макар Пушкин ассоциировался с Украиной. Несколько неясно, почему Пушкин на двух данных портретах не дал характеристик ни Макару Пушкину, ни Тарасу Шевченко — он их просто упомянул. Следовательно, перед нами не портреты-характеристики, а непроработанные типажи.

Полный текст невелик: *РОДНЯ: МАКАР ПУШКИН. АННИБАЛОВЫ ВНУКИ, МАКАР ПУШКИН И Я. Я — ПУШКИН. СЕ ШЕВЧЕНКО ТАРАС. ТАРАС.* Всего 15 слов, из них три повтора.



Рис. 221. Автопортрет из стихотворения «Фазиль-хану» и мое чтение надписей

Автопортрет из стихотворения «Фазиль-хану»

Здесь мы видим пушкинский профиль в окружении еще пяти, а наверху, над лицами, сценку свидания женщины в шальварах и с косой и мужчины в татарской одежде. Кстати, на Пушкине надета татарская меховая шапка, блики которой образуют не вполне явное слово **ПУШКИН**.

Крупные знаки начертаны на голове левого персонажа (рис. 221). Собранные вместе, они образуют слова **СЕ ХЛАМИНЪ ЖОРЖЬ**, то есть *ЭТО ХЛАМИН ЖОРЖ*. Лицо до сих пор неизвестное. Знаки на шее можно принять за два слова **ЗА МОРЕМЪ**. Таким образом, Пушкин подчеркивает, что этот персонаж находится в отъезде. На линии плеча выделяется три знака, которые можно прочитать **ЗАТО Я** (на рисунке не обозначено на врезке). Больше на этом профиле я знаков не вижу.

На профиле Пушкина можно прочитать не очень явную надпись **СЕ ПУШКИН — Я**. Зато часть воротника в районе спины при обращении в цвете дает неожиданную надпись **ОТ АНИ**. Чуть ниже без обращения в цвете читается слово **МИЛОЙ**, а буквы передней части костюма образуют фамилию **НАЗАРОВОЙ**. Следовательно, Пушкин возвратился *ОТ МИЛОЙ АНИ НАЗАРОВОЙ*. Но на плече в обращенном цвете явно видны слова **Я МУЖ**, а без обращения очень плохо обозначенные буквы можно принять за слово **НАТАЛИ**. Так что Пушкин вернулся от Ани, будучи мужем Натали. На плече выделяется также крупный слоговой знак **НО**. Иных знаков на этом профиле я не вижу.

Профиль поэта непрерывно переходит в огромный головной убор военного в эполетах. Над головныи убором тонкими линиями нанесена лигатура в виде

тени, где можно прочитать две буквы — **О Я** (на рисунке не показаны). Далее следуют штрихи на головном уборе, образующие в верхней части слова **Я С ЖЕНОЙ ПОМИРИЛСЯ**. В нижней части шляпы можно прочитать слова **В ВАННЕ**. Передняя часть головного убора образует слова **Я САМ**, а внизу — **ИСПУГАЛ**. Верх эполеты содержит буквы слова **КРИКОМ**, а ее тело при обращении в цвете дает слово **НАТАЛИ**. На этом персонаже я больше надписей не нахожу, а остальные, видимо, интереса не представляют. То, что выявлено, составляет небольшой рассказ.

Синтезируя, получаем: *ЭТО ПУШКИН — Я. Я МУЖ НАТАЛИ. ЭТО ХЛАМИН ЖОРЖ — ЗА МОРЕМ. ЗАТО Я ОТ МИЛОЙ АНИ НАЗАРОВОЙ. НО... О Я — Я С ЖЕНОЙ ПОМИРИЛСЯ В ВАННЕ! Я САМ ИСПУГАЛ КРИКОМ НАТАЛИ.* Итого — 31 слово. Перед нами — руна-картина. Возможно, что за Анной Назаровой ухаживал Георгий Хламин, однако он уехал далеко, а Пушкин добился у Анны близости. Но супружеская измена вызвала в поэте чувство раскаяния. Возможно, что он сам сообщил Натали о своей измене, что закончилось скандалом. Однако во время принятия ванны супругой Пушкин, видимо, доказал ей свою любовь, да еще с криком (чем ее напугал), что их и примирило. Такова суть размолвки, которая, возможно, изображена графически с помощью тюркских персонажей: там мужчина отвернулся от женщины, тогда как женщина в чадре разводит руками, глядя на мужчину. Пушкин в татарском головном уборе уподобил себя татарину, владеющему гаремом. Такова суть не только автопортрета, но и самобичевания поэта: он себя осудил за свою измену, хотя ничего не мог поделать со своей мимолетной страстью.

Портреты в рукописи «Кинжала»

В рукописи стихотворения «Кинжал» мы находим сразу три автопортрета Пушкина (ПД 830, л. 64) (ДЕН, с. 55). Это — последняя из перечисленных пушкиноведами «масок» Пушкина. Однако здесь изображено еще и множество других портретов, так что весь рисунок Пушкина я делю на три части, рассматривая каждую поочередно. Сначала, как бы особняком, в верхней части листа с датой **22 ИЮНЯ 1822** размещены три профиля.

Прежде всего есть смысл рассмотреть верхний профиль человека, развернутого лицом к портрету Пушкина, то есть вправо (рис. 222). Для чтения имеет смысл развернуть изображение головы на 90° влево. Тогда волосы под чубом, чуб и бровь с глазом можно будет прочитать как **ЛИКЪ ЛОСЕВ**. Далее, локоны волос читаются как слова **СЕ ЗЕМЪНОЙ ПРОРОКЪ ВЪ**, а далее для чтения необходимо восстановить прямое положение портрета. Тогда можно выявить слова **ЧАСТИ УПИТИЯ**. На фоне косой зигзагообразной штриховки можно выделить знаки метафоры **СВИНЬЯ**. Профиль лица (нос и рот) можно прочитать как слово **ЛИПУЧ**. Бант под воротником читается как характеристика: **ГЪРУБ**. А все слова вместе составляют такой портрет-характеристику: **ЛИК ЛОСЕВ. ЭТО — ЗЕМНОЙ ПРОРОК В ЧАСТИ УПИТИЯ. СВИНЬЯ! ЛИПУЧ, ГРУБ**. Всего — 11 слов, но характеристика весьма точная.



Рис. 222. Верхняя часть рисунков из рукописи «Кинжала» и мое чтение надписей

Зато на изображении самого поэта слов очень немного: область под ухом читается как **Я**, локоны на лбу как **СЕ Я — ДОН**, а остальные локоны на голове — как слово **КАРЛОС**. Так что подпись к данному автопортрету весьма лаконична, содержа всего 5 слов: *Я. ЭТО Я — ДОН КАРЛОС*. Портрет ниже подписан тоже очень кратко (сначала чуб. Затем волосы головы: **СЕ НЕКЪТО ХИТРЫЙ**). Возможно, что данная надпись является продолжением предыдущей, тогда она состоит из 8 слов: *Я. ЭТО Я — ДОН КАРЛОС. ЭТО НЕКТО ХИТРЫЙ*. Иными словами, Пушкин вспоминает ситуацию, когда ему надо было схитрить.

На следующем фрагменте (рис. 223) мы видим небольшую часть лица Пушкина от переносицы до подбородка (без лба, глаза, волос, бакенбарды и шеи) и кроме него 4 лица по бокам и 2 внизу, причем 2 портрета (справа и внизу справа) являются шаржами на одного и того же человека, а портрет внизу слева зачеркнут. На левом, вдвое более крупном профиле некого лица можно прочитать: нос и губы — **РУНА**, **ЛИКЪ**, нос и переносица — **ОЛЕГ**, волосы на макушке — **ТУМАНОВЪ**. На подбородке у Олега трудно различимы письменные буквы кириллицы, видимо образующие слово **МАСКИ** (на врезке не показаны, данное слово относится, видимо, ко всем изображениям).

На лице женщины наиболее ярким является зигзаг зачеркивания; его можно разделить на части и прочитать слово **ТОЛЪСЬТОВА**, нос и губы образуют слово **ЛИКЪ**. Поскольку это единственное женское лицо на данной странице, видимо, оно и было принято пушкиноведами за изображение К. Занд. Правее помещено лицо самого поэта, но на нем удается прочитать только одно слово (низ носа и губы) — **ЛИКЪ**. Угол воротничка и начало бакенбарды образуют слово **ЛИКЪ**, а сама бакенбарда может быть прочитана как слово **КИСИ**. Наконец, волосы головы перед ухом и за ухом образуют ряд букв фамилии **САМОЙЛОВА**. Так что перед нами изображен молодой *КИСА САМОЙЛОВ*.



Рис. 223. Продолжение портретов рукописи «Кинжала» и мое чтение надписей

На самом правом изображении вначале я читаю низ носа и губу — это слово **ЛИКЪ**, тогда как, двигаясь от лба к переносице, я вижу лигатуру и два отдельных знака — слово **ОЛЕГОВА**; наконец, повернув изображение носа на 90° вправо, я вижу слово **БРАТА**. Так что перед нами лицо брата Олега Туманова (возможно, двоюродного); его фамилию можно прочитать на лбу точно такого же лица внизу; одновременно эта надпись оказывается и строчкой воротника. Здесь читается слово **НАЗАРА**, а на волосах вблизи уха, как и на самом ухе — фамилия **КУЛАКОВА**. А на левом нижнем зачеркнутом лице весьма жирно выделены нужные знаки; они читаются как слово **ЧЕРТИК**. Две диагональных черты поднимаются до губ Назара; они разлагаются на знаки, которые можно прочитать как слово **ПЛАМЕННЫЙ** (рядом на врезку я поместил общий вид этого фрагмента). Так что Назар Кулаков как раз и есть *ПЛАМЕННЫЙ ЧЕРТИК*. Уголок воротника этого правого персонажа состоит из очень мелких букв; на врезке они увеличены, составляя слово **ПУШКИН**. Как видим, здесь практически ничего не говорится о самом Пушкине, зато хотя бы по паре слов сказано о второстепенных персонажах. Но досмотрим данную страничку до конца.

На левом античном профиле (рис. 224) с лентой завитушки волос образуют слово **ЕВГЕНИЙ**, а пряди волос возле уха (я показал их в увеличенном виде на врезке) — слова **БИРКУИШ** и **РОДНЯ**. Продолжением данной надписи являются знаки с шапок волос двух других персонажей, на ближайшем из которых можно прочитать слово **СЕМЬИ** и слова **И ЕЙ-ТО**. Следующее слово начинается на том же персонаже, но продолжается на самом правом — это слово **БРЕМЯ**. Кроме того, на верху волос можно прочитать выражение **И МАЛО РАДОСТИ**, а внизу — **В РОДНЫХ**. Что же касается лиц, то нос и рот одного из этих двух персонажей образуют знаки, которые через два знака на щеке, С и П, переходят в знаки на носу и губах

другого, образуя слова **РЕКЪ ТОСЬТЪ С ПАТЕТИКОЙ**. Бакенбарда этого второго персонажа читается как слово **ИНДЮКЪ**. На его плече размещены крупные знаки слов **И ВРУНЪ**, а передняя часть груди и верх плеча обрисовывают слова **С АПЛОМБОМ**. Таким образом, на составление характеристики Евгения Биркуиша понадобилось нарисовать еще два портрета каких-то произвольных лиц.

Внизу страницы размещены три профиля, и в среднем можно узнать профиль поэта, однако изобразительно проработан только самый левый. Завитки волос и росчерки пера на шее у воротника образуют довольно пространную надпись: **ХТО СЕ? — ХА-ХА, НО ДИМА! БОЖИЙ СПОРТИВЪНЕЙ СКАКУН**. К сожалению, фамилию этого Дмитрия мне обнаружить не удалось, а в его характеристике Пушкин упомянул и набожность, и участие в спортивных скачках лошадей.

Наконец, кончик носа поэта и редкая поросль на бороде лишь называют персонажа — **СЕ Я, ПУШКИН**. Полагаю, однако, что эти слова относятся ко всей изобразительной композиции.

Итак, перед нами 17 профилей, выполненных с разной степенью изобразительной завершенности, с пояснительным текстом, который я бы синтезировал так: *МАСКИ- НАДПИСИ. ЛИК ЛОСЕВ. ЭТО ПРОРОК В ЧАСТИ УПИТИЯ. СВИНЬЯ. ЛИПУЧ, ГРУБ. — ЭТО Я, ДОН КАРЛОС. — ЭТО НЕКТО ХИТРЫЙ. — ЛИК-ОЛЕГ ТУМАНОВ. — ЛИК-ТОЛСТОВА. — ЛИК. — ЛИК КИ-*



Рис. 224. Низ странички с портретами из «Кинжала» и мое чтение надписей

СИ САМОЙЛОВА. ЛИК ОЛЕГОВА БРАТА, НАЗАРА КУЛАКОВА, ЧЕРТИК ПЛАМЕННЫЙ. — ПУШКИН. — ЕВГЕНИЙ БИРКУИШ, РОДНЯ СЕМЬИ И ЕЙ-ТО БРЕМЯ. И МАЛО РАДОСТИ В РОДНЫХ. РЕК ТОСТ С ПАТЕТИКОЙ, ИНДЮК И ВРУН С АПЛОМБОМ. — ХТО ЭТО? ХА-ХА, НО ДИМА, БОЖИЙ СПОРТИВНЫЙ СКАКУН. — ЭТО Я, ПУШКИН. Итого — 70 слов, очень длинное сообщение. Однако из 17 персонажей перечислены лишь 10: Лосев, дон Карлос, «хитрый», Олег Туманов, Толстова, Киса Самойлов, Назар Кулаков, Евгений Биркуиш, Дмитрий и сам Пушкин. Развернутую характеристику получили четверо: Лосев, Кулаков, Биркуиш и Дмитрий. Но много ценнее характеристик отдельных лиц обозначение жанра: МАСКИ-РУНЫ. Так что хотя в данном примере есть три попытки создания изобразительного автопортрета, от красивого молодого человека вверху до более точного, но менее красивого профиля внизу, по большому счету все эти маски поэт принимал на свой счет — и грубого пьяного липучку Лосева, и вруна с апломбом Биркуиша, и набожного наездника Дмитрия. Я полагаю, что через чужие пороки поэт осуждал свои собственные, так что жанр масок-рун был для него чем-то вроде изобразительно-тайнописного покаяния. И хотя пушкиноведы в данном случае только перечислили «маски» Пушкина, они все же угадали главное, наличие самого процесса надевания чужих личин поэтом. И в этом, при прочих просчетах, я все-таки вижу заслугу пушкиноведения. Сам поэт называл этот жанр изображения точно так же.

Автопортрет в бурке

Дуганов поместил его с подписью «Автопортрет в бурке, верхом. 1829» (ДУГ, с. 95, рис. 86). С.А. Фомичев рассматривает его не в главе 3 «Автопортреты», а в главе 5 «Ушаковский альбом» (ПД 1723, л. 74 об.) (ДЕН, с. 100), замечая при этом: *Задолго до того, как в 1835 году в «Путешествии в Арзрум» в нескольких точных словах будет дано описание Арзрума (увиденного впервые сверху), Пушкин графически воплотит свое первое впечатление от города в рисунке, внесенном в Ушаковский альбом, и здесь же припишет: «Арзрум взятый помощию Божией и молитвами Екатерины Николаевны 27 июня 1829 года о<т> Р<ождества> Х<ристова>». Одна из сестер Ушаковых над словом «взятый» уточнила: «мною А<лександром> П<ушкиным>«. По-видимому, здесь подразумевался не только Арзрум... В шутливом лексиконе ушаковского дома неприступный «Карс» обозначал Наталию Гончарову, сватовство к которой у поэта складывалось непросто. Как бы по этому поводу ни шутили сестры, Екатерина за шутками скрывала сердечные страдания. Возможно, под «Арзрумом» в данном случае почудился намек Пушкина на нее и потому была уточнена подпись?* (ДЕН, с. 100). Итак, С.А. Фомичев полагает, что в данном изображении мог быть намек либо на Натали Гончарову, либо на Екатерину Ушакову. Так ли это?

На автопортрете лица всадника не видно, как и волос, поскольку седок надел шляпу (рис. 225). Видно лишь, что у него имеются бакенбарды и усы. В

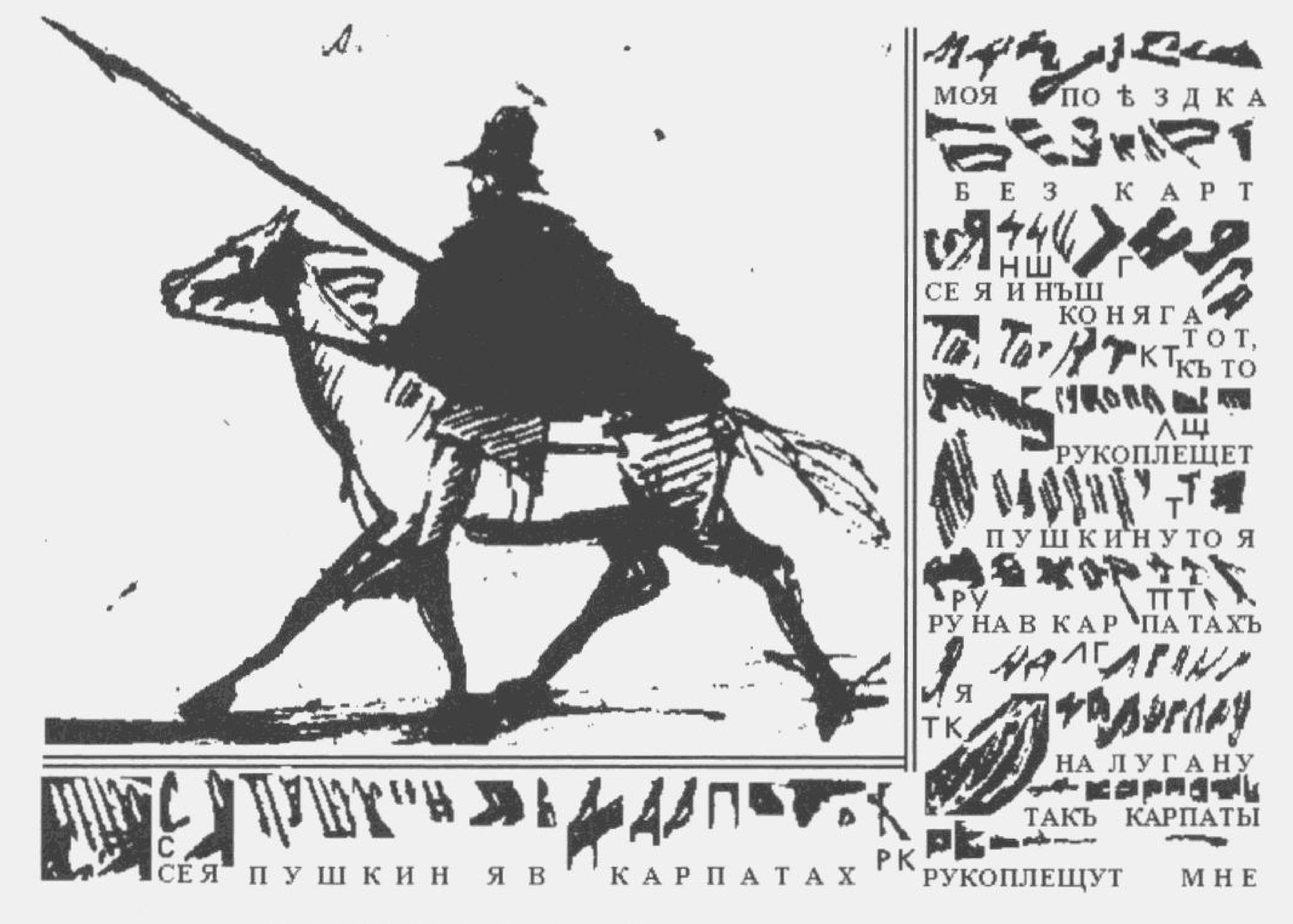


Рис. 225. Автопортрет в бурке и мое чтение надписей

руке копье, поверх плаща накинута бурка. По количеству заштрихованных поверхностей можно догадаться, что надписей на данном рисунке достаточно много. Первые знаки обнаруживаются на морде коня; читая их сверху вниз, а затем вдоль нижней челюсти, получим слова **МОЯ ПОЕЗДКА**. На гриве можно прочитать слова сначала без поворота, **БЕЗ КАРТ**, затем с поворотом на 90° влево — **СЕ Я**. Вдоль передней стороны шеи коня читаются слова **И НАШ**, а в месте схождения передних ног лигатура жирными знаками разлагается на силлабографы и буквы слова **КОНЯГА**. Итак, перед нами действительно конный портрет поэта, выполненный им самим.

Под буркой и плащом всадника явно видны буквы и знаки слов **ТОТ, КЪТО**. Штриховка ноги всадника состоит из букв слова **РУКОПЛЕЩЕТ**. Штриховка плаща при повороте налево на 90° дает возможность прочитать слово **ПУШКИНУ**, а фрагмент пояса упряжи и низа плаща читается как **ТО Я**. Следовательно, поэт рукоплещет сам себе за то, что отважился на верховую поездку.

На верхней части крупа лошади, под буркой, читаются два знака слова **РУНА**, а далее на хвосте лошади без поворотов, прослеживая самую толстую прядь, можно прочитать слова **В КАРПАТАХЪ**. Следовательно, речь идет о *КАРТИНЕ-РУНЕ*, отражающей поездку *В КАРПАТАХ*, но никак не на Кавказе. Вероятно, такую поездку Пушкин предпринял, проживая в Кишиневе. Если же хвост лошади развернуть на 90° вправо, на нем, двигаясь вдоль самой правой

пряди волос, можно прочитать слова **Я НА ЛУГАНУ**. Слова **НА ЛУГАНУ** дублируются, если низ хвоста обратить в цвете. Видимо, речь идет о местности с названием *ЛУГАНУ* или, что менее вероятно, *ЛУГАН*. Этот обращенный в цвете фрагмент низа хвоста я поместил на врезку.

Тень между передними ногами лошади распадается на две строчки букв и знаков. Наверху я читаю слово **ТАКЪ**, внизу — **КАРПАТЫ**, слева от правой передней ноги знак РУ, справа на тени — остальной текст, что образует слова **РУКОПЛЕЩУТ МНЕ**. А названием всего рисунка служит, видимо, текст, читаемый от поворота штриховки задней части лошади на 90° влево: **СЕ Я, ПУШКИН**. Добавление читается сначала в суставах задних ног, а затем на лигатуре у копыта задней левой ноги лошади: **Я В КАРПАТАХ**. Таким образом, чтение КАРПАТЫ подтверждается еще два раза.

Теперь можно синтезировать весь текст автопортрета. Он гласит: *ЭТО Я, ПУШКИН. Я В КАРПАТАХ. РУНА. МОЯ ПОЕЗДКА БЕЗ КАРТ. ЭТО Я И НАШ КОНЯГА. ТОТ, КТО РУКОПЛЕЩЕТ ПУШКИНУ — ТО Я. Я — В КАРПАТАХ, НА ЛУГАНУ. НА ЛУГАНУ. ТАК КАРПАТЫ РУКОПЛЕЩУТ МНЕ. ЭТО Я, ПУШКИН, Я В КАРПАТАХ*. Итого — 39 слов, многие из которых повторяются. Сомнений нет — Пушкин нарисовал свою поездку в Карпатах, а не на Кавказе. Данный автопортрет, по собственной атрибуции поэта, относится к жанру картин-рун.

Если здесь и идет речь о взятии Арзрума, то под этим сам Пушкин понимал скорее всего поездку на случайном коне без карт в предгорья Карпатских гор, после которой он остался настолько довольным, что рукоплескал сам себе и слышал в этом рукоплескании самих Карпат.

Автопортрет рукописи «Барышни-крестьянки»

С.А. Фомичев упоминает его не в разделе «Автопортреты», а в главе об Ушаковском альбоме, в том месте, где перечисляются будущие пушкинские замыслы: *Любопытен мелькнувший в рукописи «Барышни-крестьянки» портрет руководителя Этерии Александра Ипсиланти, который предвещает эпилог следующей (в порядке создания) болдинской повести — «Выстрел». Да и сама «Барышня-крестьянка» в начале марта 1829 года была начата в тетради ПД 841 (л. 81 об.) фразой «В одной из южных губерний наших...», а далее будут нарисованы гуляющая барышня, детали сельского пейзажа, деревья и кусты, внизу листа — «два античных женских профиля, соединенных вместе, подобие двуликого Януса» (КЕР, с. 83), а выше — несколько мужских профилей с устремленными на девушку взглядами, два из которых обнаруживают автопортретное сходство, — все это напоминает своеобразный план, род графической повести «Барышня-крестьянка», которая будет исполнена, однако, лишь год спустя (ЛЕВ, с. 39–30)* (ДЕН, с. 101 и 105). Таким образом, профили мыслятся пушкиноведами как план будущей повести.

Посмотрим, что говорит по этому поводу сам Пушкин в своих рисунках. Прежде всего, мы наблюдаем определенную лигатуру слева вверху в виде про-

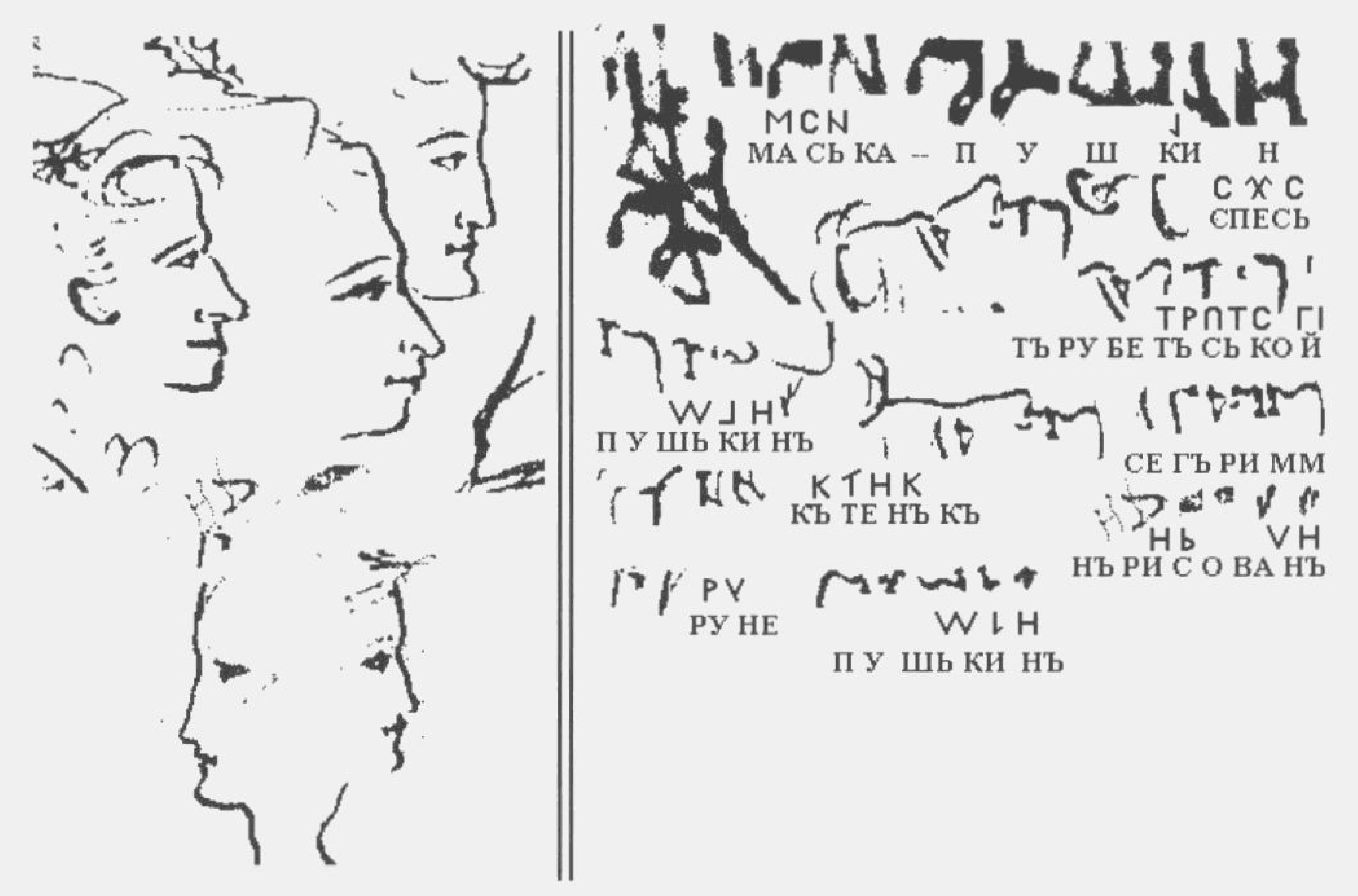


Рис. 226. Автопортрет из «Барышни-крестьянки» и мое чтение надписей

должения шапки волос левого профиля (рис. 226). Развернув эту лигатуру на 90° вправо и увеличив ее (она показана на врезке), мы читаем слова **МАСЬКА — ПУШКИН**, то есть опять «маски-руны» с участием Пушкина. Волосы на лбу у самого левого персонажа могут быть прочитаны как слово **СПЕСЬ**, а контуры лица, повернутые на 90° влево — как слово **ТРУБЕТЪСЬКОЙ**, то есть *ТРУБЕЦКОЙ*. Таким образом, левое лицо никак не может являться пушкинским атопортретом.

Второе лицо при таком же развороте начинает читаться со стороны подбородка и имеет чтение **ПУШЬКИНЪ**. Да и чисто визуально именно этот профиль похож на лицо поэта. Наконец, третий профиль при аналогичном развороте дает чтение **СЕ ГРИММ**, тогда как два знака на уровне его лба при разложении лигатуры читаются как **КЪТЕНЪКЪ**, то есть *КОТЕНОК*. Ясно, что ГРИММ-КОТЕНОК никак не может быть вторым пушкинским автопортретом.

Некоторые слова написаны и над «двуликим Янусом». Над левым женским профилем можно прочитать **НАРИСОВАНЪ** или **НАРИСОВАНЫ**, знаки выше лба и на лбу соединяются в слово **РУНЕ**, а левый профиль при повороте черт лица на 90° вправо образует слово **ПУШКИНЪ**. Теперь можно синтезировать весь текст, который звучит так: *МАСКА-ПУШКИН: СПЕСЬ — ТРУБЕЦКОЙ, ПУШКИН, ЭТО ГРИММ-КОТЕНОК. НАРИСОВАНЫ РУНЫ. — ПУШКИН.* Всего 11 слов. Выражение «маска-руна» нам встречается во второй раз. Итак, скорее всего, пушкиноведы правы, перед нами задуманные Пушкиным персонажи, которые будут им скопированы с Трубецкого, себя и «котенка» Гримма.

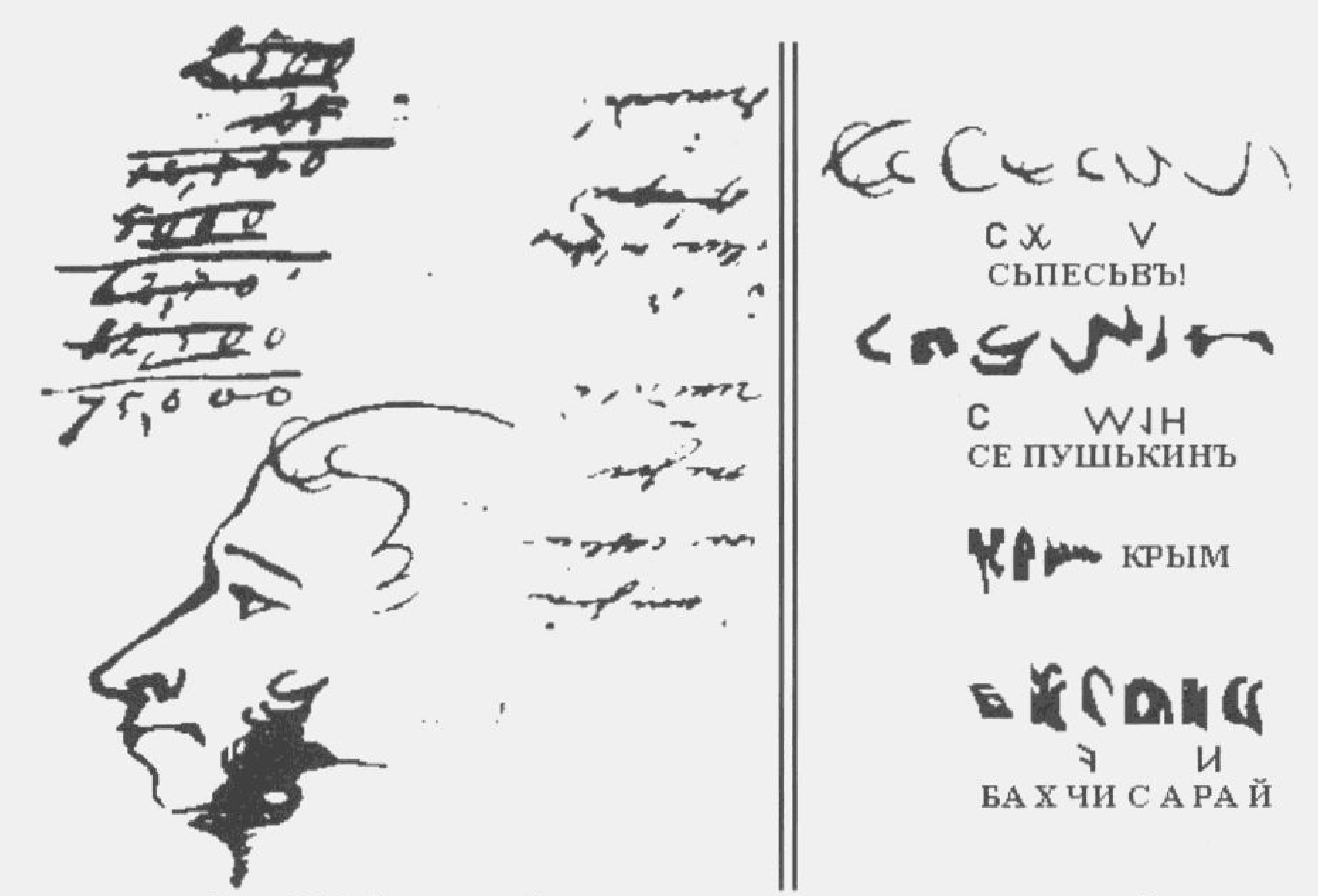


Рис. 227. Последний автопортрет и мое чтение надписей

Последний автопортрет Пушкина

С.А. Фомичев комментирует поздние автопортреты Пушкина иначе, чем ранние: *Следует вообще отметить, что в 1830-е годы портретные сюжеты почти исчезают из черновиков Пушкина, словно он перестает в своих творениях ориентироваться на суд современников. Характерна последняя по времени автопортретная зарисовка Пушкина. 31 января 1836 года сестра Пушкина О.С. Павлищева писала мужу: «... он на днях начинает издавать журнал, который ему приносить будет не меньше, он надеется, 60.000! Хорошо и завидно!» (ФАМ, с. 148).*

«Я богат через мою торговлю стишистую», — как-то пошутил Пушкин (XIII, 354). Богатства он, конечно, не нажил. Но до конца жизни надеялся обрести твердое финансовое благополучие. Надежда эта отражена и в подсчетах на полях пушкинской рецензии на комедию М.Н. Загоскина «Недовольные»; ниже шел черновик письма к В.А. Соллогубу, отправленного в конце февраля 1836 года (ПД 343). Очевидно, тогда же, перевернув лист верхом вниз, Пушкин занялся вычислением предполагаемой прибыли от журнала «Современник»:

2.500
25
12.500
50.000
62.500
12.500
75.000

Закончив их, он зачеркнул одну за другой все промежуточные цифры, оставив общий результат, а потом бысрым движением пера очертил свой профиль — профиль человека немолодого и усталого (ДЕН, с. 58–59). Данное наблюдение весьма интересно и представляет объяснение рисунка. Было бы также любопытно сопоставить мнение пушкиноведа с мнением самого поэта.

На последнем автопортрете (рис. 227) волосы едва намечены; вместо ожидаемой надписи СЕ ПУШКИНЪ, мы находим здесь другую, весьма самокритичную характеристику **СЬПЕСИВЪ**, то есть *СПЕСИВ*. Так что подсчет доходов, заставивший его было загордиться и воспрянуть духом, им же был и осужден за пробуждение спеси. Иными словами, не усталость, а самобичевание за спесивость была причиной создания данного автопортрета.

Из черт лица утолщением выделены кончик носа и ноздря, затем наверху бакенбарды видна буква У, а линии носа-рта и рта завершают надпись: **СЕ ПУШКИНЪ**. Основные слова, видимо, заключены в лигатуре бакенбарды, где волосы продолжают слова, переходя с шеи. Тут я с большим трудом вычленяю слово **КРЫМ** (на шее) и слово **БАХЧИСАРАЙ**. Полагаю, что у Пушкина после подсчета его предполагаемого дохода возникла ассоциация с богатством Крымского хана; именно это и послужило предметом осуждения. Так что речь, видимо, не идет о том, что Пушкин тут изображен таким, каким он был в Крыму.

Однако в целом пушкиновед прав: Пушкин занимался подсчетами предполагаемого богатства, эти подсчеты дали пищу фантазии, он возомнил себя богатым по-крымски, мог бы даже изобразить себя в чалме, но тут же спохватился и осудил себя за спесь.

Автопортрет из черновика «Евгения Онегина»

В черновике рукописи первой главы романа «Евгений Онегин» (1823 год) мы видим очень удачный автопортрет (ДУГ, с. 85, рис. 74).

Шапка волос на макушке читается традиционно: **СЕ А.С. ПУШКИН** (рис. 228). На завитке вблизи глаза хорошо виден повтор: **СЕ Я**. Штриховку с разворотом на 90° влево я вынес на врезку. На ней крупными зизагами можно прочитать слова **И ТАЛАНТ К**, а далее, читая только жирные буквы — слово **САКРАЛЬНОМУ**, а на отдельном завитке — слово **ГНОЗИСУ**. Однако локоны волос у глаза в зависимости от разворота могут быть прочитаны по-разному. При развороте на 90° влево на них можно прочитать слово ВЕРУЮ, а при таком же повороте вправо — слова **Я, А.С**. Итак, в данном автопортрете А.С. Пушкин признается в том, что у него имеется *ТАЛАНТ К САКРАЛЬНОМУ ЗНАНИЮ*. Это — крайне важное признание, и прежде, чем его обсуждать, имеет смысл убедиться в том, что тайнопись имеет именно такое чтение. Во всяком случае, когда в 2002 году, расширяя свою первую статью о тайнописи Пушкина, я дошел до этого автопортрета, мое чтение было иным (рис. 229).

Тогда я читал: **И ТАЛАНТ К ЗАГАДКАМ. ПУШКЪНЪ. НЪ РУСЬ С БОГОМЪ**, то есть *И ТАЛАНТ К ЗАГАДКАМ. ПУШКИН. НА РУСЬ С БОГОМ*. Поче-



Рис. 228. Автопортрет из «Евгения Онегина» и мое чтение надписей

му меня не устроило такое чтение теперь? По нескольким причинам, которые на первый взгляд могут показаться мелкими. Так, слово К ЗАГАДКАМ не выдержано по шрифту: в нем встречаются как крупные тонкие зигзагообразные линии, так и толстые мелкие. В слове ПУШКЪНЪ после КЪ следует твердый знак, чего поэт никогда не писал. Выражение НА РУСЬ С БОГОМ в данном контексте постороннее. Тем самым после слова ТАЛАНТ мое же прошлое чтение мне показалось надуманным.

Зато теперь слова и САКРАЛЬНОМУ и ГНОЗИСУ выдержаны с точки зрения шрифта (у всех трех слов, включая слово ТАЛАНТ, он свой) и больше соответствуют взглядам Пушкина. Действительно, великий русский поэт не только великолепно чувствовал звучание и стилистику слова, но и умело вписывал в рисунки знаки славянской руницы, РУНЫ, которые, несомненно, имели сакральный смысл. Так что *ТАЛАНТ К САКРАЛЬНОМУ ЗНАНИЮ* — это умение не просто писать тайные знаки кириллицы и руницы, но и передавать через них саму суть ситуации, провидеть, входить в общечеловеческое знание (эгрегор) посредством погружения в тонкий мир. И это не просто талант, это навык, доведенный до умения и опирающийся на понимание и точное осознание своих действий. Недаром поэт пишет: ВЕРУЮ. Я, А.С. Поэт верует в сакральность своего дара провидца.

Некоторые люди с тонким восприятием действительности мне сообщали, что стихи Пушкина сакральны. Я молчаливо соглашался, полагая, что гениальность при выборе нужных слов вполне может производить впечатление обладания сакральным. Я не мог представить себе, что Пушкин не просто знал этот свой дар, но и глубоко верил в него. Во всяком случае, настолько, что признался в этом самому себе на одном из своих лучших автопортретов.

Монах и бес

Без комментариев оставлен автопортрет Пушкина из Ушаковской тетради (ПД 1723, л. 49), где лишь подпись гласит: «Автопортрет в образе монаха с бесом. Подпись: Не искушай (сай) меня без нужды» (ДЕН, с. 213). Правда, чуть выше с трудом можно разобрать слова «**ЕЛЕНА ПАРИНА**« (или **ТАРИНА**),



Рис. 229. Мое первоначальное чтение надписей на том же автопортрете

№ 1, и что-то типа **ИНВ. ПОСЛЕДНИЙ** и, чуть заметно, **ВЕДОМЫЙ**. Вероятно, тут речь идет о нумерации рисунка в инвентарном списке, что, разумеется, вряд ли имеет отношение к содержанию самого рисунка.

Действительно, на рис. 230 видны два профиля. Как обычно, влево обращен профиль поэта, однако на его голове епископский клобук, с которого ниспадает кисея; тем самым поэт здесь предстает в облике монаха высокого духовного сана, который с улыбкой смотрит в огромные глаза беса с рожками, который показывает поэту язык. Кто же дразнит поэта-монаха? Какой бес отваживается его соблазнять?

Рис. 230. Монах и бес и мое чтение надписей

Для чтения надписей на изображении беса верхнюю часть изображения его головы необходимо повернуть на 180°; тогда на кончиках рогов ясно читается указательное местоимение **СЕ**, наверху крупными буквами можно прочитать слово **СОВЕСТЬ**, а внизу буквами, вытянутыми по вертикали, обнаружить добавление: **МОЯ АЛЧНАЯ**. Таким образом, Пушкин считает, что его терзает бес — *ЭТО ЕГО АЛЧНАЯ СОВЕСТЬ*. Алчная — стало быть, ненасытная. Из этого сразу следует шутливость изображения: совесть изображена Пушкиным не ангелом, но бесом, тогда как грешник поэт — монахом. Так что перед нами Пушкин демонстрирует дружеский шарж на самого себя.

Бес-совесть имеет бакенбарды, но такие же ершистые и колючие, как и остальная шевелюра; волосы тут не образуют локоны, а торчат в виде косых крестов. Тем не менее, бакенбарда содержит надпись **ВРАЖЬЯ ДАМА**, а контуры лица (их верхнюю половину следует повернуть на 180°) гласят **СВИНОЙ ЛИК**. Хочу обратить внимание читателя на одну важную мифологическую деталь: если профиль лица на всех ликах обычно следовало повернуть на 90° влево или вправо (или оставить без вращения), то тут предпринят поворот на 180°. Это как раз в традициях сатанизма: вешать крест (или иконы) вверх ногами. Иными словами, бес изображен профессионально, действительно с пониманием сакрального смысла, так что Пушкин на предыдущем автопортрете сообщал о себе подлинные сведения, он был вхож в сакральные знания.

Что же касается изображения поэта, то на клобуке читаются слова **СТЫД И СРАМ**. И это вполне понятно, ибо колющая глаза совесть вызывает у человека чувство стыда. Выбивающиеся из-под головного убора пряди волос образуют традиционное словосочетание **СЕ Я**. Далее вдоль кисеи следуют в два ряда зигзагообразные росчерки, часть из которых (в верхней строке с поворотом на 180°) образует слова **А. ПУШКИН**. Но главные слова начертаны в виде росчерка на груди; для чтения росчерк следует повернуть на 90° влево. Тогда можно прочитать на верхней строчке слово **ОДНОЛЮБ**, а на нижней — **ТЫ МОЙ**. Следовательно, совесть кусает поэта, когда он отходит от своего «однолюбства», то есть от верности одной женщине. Впрочем, на груди без поворота в правой часть изображения по вертикали читается слово **ДЕКОР** (знак КО — слоговой), что означает, что «однолюбство» монаха-поэта мнимое, это всего лишь декорация, и что на самом деле он совсем не такой стойкий монах-блюститель обета, как изобразил себя в виде данного шаржа.

Теперь можно синтезировать всю тайнописную часть рисунка: *ЭТО СОВЕСТЬ МОЯ АЛЧНАЯ, ВРАЖЬЯ ДАМА, СВИНОЙ ЛИК. — ЭТО Я, А. ПУШКИН, СТЫД И СРАМ. ОДНОЛЮБ ТЫ МОЙ! — ДЕКОР*. Итого — 18 слов на два изображения. Жанр — автопортрет-шарж. Здесь все навыворот: совесть — это бес, это вражья дама, возбуждающая у него стыд и срам, а монах-поэт должен ей не поддаваться и не быть однолюбом, декор чего он соблюдает. Но не поддаться «бесу» — это любить «на стороне», это продолжать вести привычную жизнь влюбчивого молодого человека, чем обычно поэты и отличались.



Рис. 231. Автопортрет до ссылки и мое чтение надписей

Два автопортрета 1826 года

Об этих двух автопортретах интересно высказалась Т.Г. Цявловская: ...*Два автопортрета Пушкина один над другим поражают своим искусством. Они отличаются прежде всего акварельной техникой, живописными оттенками, достигнутыми заливкой и размывкой. Пушкин воспользовался тут, по-видимому, обратной стороной своего неизменного орудия, гусиного пера — ворсом его. На верхнем портрете изображен юноша, на нижнем — молодой мужчина. Они нарисованы в дни триумфального успеха у московского общества вернувшегося из ссылки любимого поэта. Рисунки эти, вероятно, делались во время беседы с приятелями, в ответ на наблюдения их — изменился, не изменился он...*

На верхнем портрете — Пушкин до ссылки, на нижнем — после возвращения. У старшего менее энергично сложены губы, появилась едва обозначенная горькая складка, да глаза глядят резче — это Пушкин, утративший былую отвагу, обретший недоверчивость к людям (ЦЯВ; ДУГ, с. 88). Посмотрим теперь поочередно, что стремился написать Пушкин на каждом из своих автопортретов.

На автопортрете (рис. 231) до ссылки вполне закономерно увидеть надпись **СЕ Я, ПУШКИН**, образованную локонами на лбу и чуть ниже на голове; некоторые из букв перевернуты на 180°. Основная надпись, задающая тон всему портрету, видимо, находится в росчерках шапки волос; для этого ее надо повернуть на 90° вправо, что я и произвожу на врезке. Тогда читаются любопытные



Рис. 232. Автопортрет после ссылки и мое чтение надписей

слова, **ДОМАШНИЙ КОТ** мелкими буквами, а имя кота — не МУРЗИК, не МУРЛЫКА, а **АМУРЫ** — крупными буквами. Так что на данном автопортрете поэт напоминает себе сытого домашнего кота по кличке «Амуры» (разумеется, такой клички у русских котов не существовало, но таким, видимо, поэт представлялся в глазах женщин). Узел воротника можно прочитать как слово **Я**, самую низкую прядь волос на плече (повернутую на 90° влево) — как **СЕ**, а буквы пробелов после обращения в цвете — как **ПУШКИН**. Еще раз слова **А.С. ПУШЬКИНЪ, Я** можно прочитать в виде контуров лица, повернув их на 90° вправо. Так что на данном автопортрете основная характеристика Пушкина — *ДОМАШНИЙ КОТ «АМУРЫ»*.

На втором автопортрете (рис. 232) не представляет труда найти буквы надписи в виде гладко зачесанных волос верха головы: **ПУШКИН, Я**. Но самый важный завиток находится справа, чуть ниже уровня глаза, там стоит начало слова ВЫ-, тогда как его продолжение читается на бакенбарде, развернутой на 90° вправо (я этот фрагмент поместил отдельно на врезке): -РВАЛСЯ. Итак, самое главное слово данного автопортрета — **ВЫРВАЛСЯ**! Низ воротника образован пунктирным штрихом, распадающимся при большом увеличении на две строки цепочек из мельчайших букв с плохими контурами; в них можно ско-

рее заподозрить, чем прочитать слова **Я В МОСКВЕ. МОСКВА МОЯ, МОЯ!** А строкой ниже написано еще мельче — **Я ПОМУЧИЛСЯ**. Так что ссылка далась поэту дорогой ценой. Но самое печальное признание поэт сделал в П-образном светлом фрагменте на воротнике под бакенбардой; при большом увеличении и при обращении в цвете верх этого фрагмента образуют слова **Я СТАР**. Вот каким поэт почувствовал себя по возвращении.

Теперь синтезируем оба текста и сравним их. Первый: *ЭТО Я, ПУШКИН, ДОМАШНИЙ КОТ «АМУРЫ», ВОТ Я, ПУШКИН. — ПУШКИН* (второе из последних слов можно принять за подпись), итого 9 слов. Второй: *ПУШКИН, Я. — ВЫРВАЛСЯ! — Я В МОСКВЕ. МОСКВА МОЯ, МОЯ! Я ПОМУЧИЛСЯ — Я СТАР.* Итого — 13 слов. Вместо сытого «амурчащего» кота перед нами — настрадавшийся человек, радующийся своему возвращению, особенно прибытию в родной город, но вместе с тем осознающий свою раннюю старость.

Самый ранний автопортрет

В книге автора-составителя Р. Дуганова данный портрет датируется 1817–1818 (?) годами, что опять-таки противоречит мысли А. Эфроса, процитированной в начале данной главы, о том, что у Пушкина не было автопортретов до 1820 года. По поводу данного изображения уместно привести высказывания Т.Г. Цявловской: *Этот автопортрет должен быть приурочен к важнейшему событию в жизни юного поэта. Готовилась к изданию первая книга его стихов. Мечтал об этом издании Пушкин с друзьями с начала 1817 года, еще в лицее. Уже отобрал он стихотворения, достойные включения в сборник, пересмотрел тексты, многое изменил, сократил. Написал красивый титульный лист — «Стихотворения Александра Пушкина. 1817», переписал несколько стихотворений. А затем его товарищи взялись переписывать рукопись будущей книги стихов «нашего Пушкина», — они гордились поэтом...*

Как ни серьезно взялись поклонники поэта за дело, — издание не состоялось. А он уже рисовал виньетки, которые мечтались ему для украшения книги... Вот тогда-то, в 1817 году или, может быть, в 1818-м, появился автопортрет в круге. Это был проект портрета, который должен был открывать книгу «Стихотворения Александра Пушкина». Он изображал юного автора первой книги стихов. Был он сделан в стиле портретов, помещаемых в изданиях поэтических сборников в начале века, — в круге на черном поле (ЦЯВ; ДУГ, с. 84). Так что перед нами — первый официальный, то есть предназаначенный для широкой публики, автопортрет юного автора. Мог ли он что-то вписывать тайно, кроме своего имени? Полагаю, что нет. Тем не менее, посмотрим данное произведение вблизи крупным планом.

Как обычно, на автопортрете (рис. 233) вначале читаются надписи на голове, надо лбом и далее. Сначала мы видим букву С, внизу которой находится заркально отраженная буква Е, слитая в лигатуру. Так что первое слово, как всегда, **СЕ**. Далее можно прочитать слово **А.С. ПУШКИН** (Ш — пере-



Рис. 233. Наиболее ранний автопортрет и мое чтение надписей

вернутая), а затем — уже новое слово, **ОТРОК**. Пушкин не только не стесняется своего возраста, он им гордится. Чуть левее и выше лба на штрихованном фоне видны более темные росчерки, которые можно прочитать в виде слова **НЕЗНАКОМЫЙ**. Действительно, на суд читателя представлена книга стихов пока еще незнакомого публике отрока А.С. Пушкина. А вот правее, над макушкой волос, находятся несколько иные буквы-росчерки, образующие слово **АМУРНЫЙ**. То, что отрок в своем творчестве будет заниматься «амурами», не совсем привычно; однако, видимо, Пушкину хотелось войти в поэзию прежде всего стихотворениями на тему любви. Так что, как видим, уже первые впечатления от прочитанной тайнописи позволяют сделать вывод о том, что одним лишь упоминанием своей фамилии юный поэт не ограничился.

Наиболее интересны надписи левой части рисунка, где росчерки прочерчены гуще и где размещается гораздо большее количество лигатур. Уже чуть выше переносицы можно обнаружить буквы двух строк, расположенных вертикально, в которых читается выражение **Я ЗНАМЕНИТ**. Пушкин полагал, что публикация первого же сборника непременно сделает его знаменитым. Почему он так считал? Полагаю, что в дальнейших надписях содержится и мотивация. Продолжение строк поначалу лишь продолжает развитие данной темы: **Я ЮН И Я ПРИЗНАН**. Иными словами, юный поэт переполнен радостью от раннего признания его талантов. Но вот на врезке показан повернутый на 90°

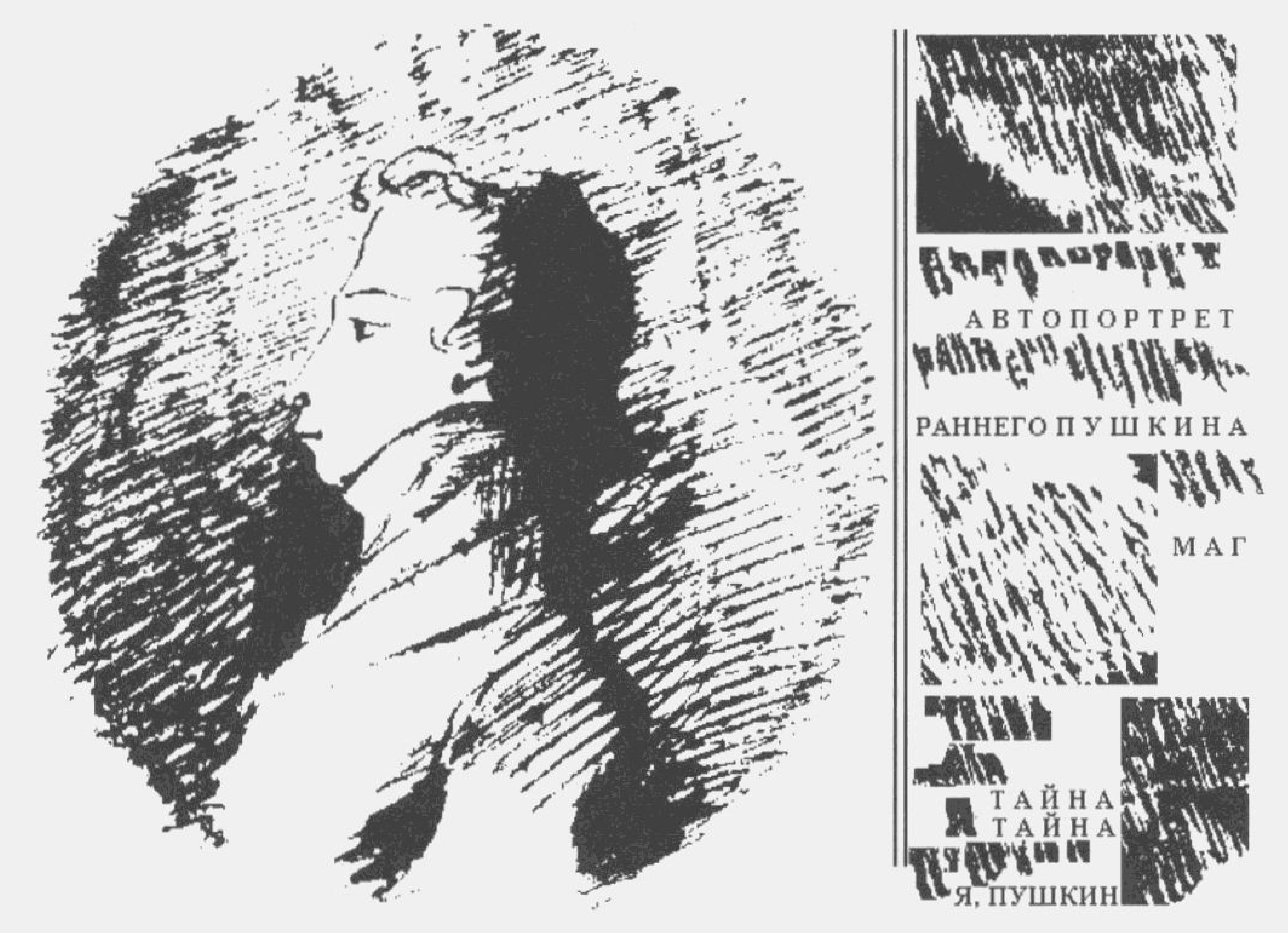


Рис. 234. Мое чтение надписей в обращенном цвете на раннем автопортрете

влево, как и предыдущие надписи, фрагмент росчерков около носа, где можно прочитать: **О, Я МАГ**! Это уже нечто новенькое, такого нам не удавалось прочитать пока ни на одном тайнописном тексте Пушкина. Далее читаются слова, и вовсе не предназначенные для глаз большинства читателей православной России: **И ВОЛХВ НАРОДА**. Получается, что Пушкин, по крайней мере лично перед собой и перед умеющими читать руницу и тайнопись своими почитателями, откровенно признается в том, что он является продолжателем дела языческой Руси. Впрочем, именно с язычеством употребление тайнописи и особенно руницы связано теснее всего.

Но закончим чтение нижней части росчерков. Здесь мы увидим особенно трудночитаемые слова **Я И ПАМЯТЬ ЕГО НАИВЫСШАЯ**. Вот это потрясает: 18-летний отрок, еще только готовящий к публикации свое первое произведение, уже заявляет о том, что он олицетворяет собой наивысшую память народа. Мне думается, что такое убеждение не может вызреть в юной душе спонтанно; к этому состоянию человек долго готовится или, что гораздо более вероятно, его к этому готовят. Кто и как готовил Пушкина к его миссии мага, волхва и воплощения народной памяти — это особая проблема, в данной работе не рассматриваемая; она выходит далеко за рамки гораздо более простой проблемы знакомства Пушкина с тайнописью и руницей.

Теперь рассмотрим те же росчерки в обращенном цвете, то есть сделав позитив негативом и читая пробелы между штрихами (рис. 234). Участок перед

лицом дает надпись **АВТОПОРТРЕТ РАННЕГО ПУШКИНА**. Это — тоже весьма смелое заявление; оно предполагает, что Пушкин непременно состоится и что вслед за ранним Пушкиным непременно последует зрелый Пушкин. Нижняя часть левого поля дает разрозненные штрихи; лишь в одном месте можно скорее угадать, чем прочитать слово **МАГ**. Но зато интересен участок за затылком, где повторяется слово **ТАЙНА** и где внизу можно прочитать слова **Я, ПУШКИН**. Иными словами, тайну представляет не творчество юного поэта, а сама его личность.

Вернемся опять к изображению в нормальном цвете (на предыдущем рисунке) и прочитаем самый низ штриховки перед грудью поэта; там начертаны слова **КАРТИНА-РУНЪ**, то есть *КАРТИНА-РУНА*. Эти же слова дублируются прямыми штрихами на шейном платке и воротнике (обе надписи даны на врезках внизу портрета). Так что понятие КАРТИНЫ-РУНЫ Пушкин вводит уже на своем самом первом портрете, предназначенном к публикации.

Теперь синтезируем полный текст надписи, опуская повторы: *АВТОПОРТРЕТ РАННЕГО ПУШКИНА. КАРТИНА-РУНА. ЭТО А.С. ПУШКИН, ОТРОК НЕЗНАКОМЫЙ, АМУРНЫЙ. Я ЗНАМЕНИТ. Я ЮН И Я ПРИЗНАН! О, Я МАГ! Я МАГ И ВОЛХВ НАРОДА. Я И ПАМЯТЬ ЕГО НАИВЫСШАЯ. Я, ПУШКИН — ТАЙНА*. Итого 35 слов, то есть столько, сколько обычно и составляют картины-руны. Несмотря на юношеский максимализм, лицо на портрете крайне серьезно; представляется, что тут Пушкин говорит правду. Полагаю, что пушкиноведы и сейчас, спустя более 200 лет после его рождения, подтвердят его слова: Пушкин действительно и наивысшая народная память, и маг, и волхв русского народа. Лучше, чем тут, о поэте не скажешь!

Самый известный автопортрет Пушкина

Этот портрет 1827—1830 гг. Из Ушаковского альбома (ДУГ, с. 94, рис. 84) цитируется практически во всех изданиях Пушкина. О нем А. Эфрос сказал так: *Это настоящее изображение поэта, одновременно и возвышенное, и жизненное. Подлинные черты живого пушкинского лица переданы с лаконичной уверенностью и великолепной стремительностью штриха, сообщающей всему рисунку ту вдохновенность, которой нет ни в одном из портретов Пушкина, написанных художниками-профессионалами, — даже в лучшем из них, в портрете, сделанном Тропининым. Этот большой автопортрет Ушаковского альбома может быть по праву назван «большим стилем» самоизображений Пушкина* (ЭФ4; ДУГ, с. 94). Я бы не стал противопоставлять рисунки Пушкина рисункам других художников как изображения дилетанта работам профессионала, как это делает А. Эфрос; Пушкин работал в ином жанре, чем они, и в этом жанре был несомненным, а кое-где и несравненным профессионалом.

Для меня этот портрет имеет особое значение (рис. 235), ибо как раз на нем я впервые заметил автограф Пушкина (рис. 236), выполненный руницей, что и



Рис. 235. Автопортрет из Ушаковского альбома

заставило меня обратить внимание на остальные рисунки Пушкина. Произошло это осенью 1999 года, когда весь мир праздновал 200-летие со дня рождения Пушкина, а я находился в Софии как делегат от Академии славянской культуры, выступая на торжествах вместе с директором Института славяноведения РАН В.К. Волковым. После данного рисунка я обнаружил еще несколько надписей на других рисунках, что вылилось в отдельную статью, опубликованную в 2000-м году (ЧУ2). В ней находилось 8 иллюстраций.

Два года назад, перечитывая данную статью, я уже новыми глазами взглянул на опубликованные там чтения и понял, что затронул лишь верхушки; на самом деле у Пушкина обнаружилось гораздо больше рисунков с надписями, и когда я хотел их рассмотреть в рамках более крупной статьи, я понял, что этого сделать не удастся, потому что теперь я видел надписи уже *в каждом рисунке* Пушкина, а это требовало монографии. Что же касается конкретно данного автопортрета, то в нем я заметил не только надписи, но и вторичные портреты, что меня весьма удивило. Выявил я там и новые надписи, которые до опреде-

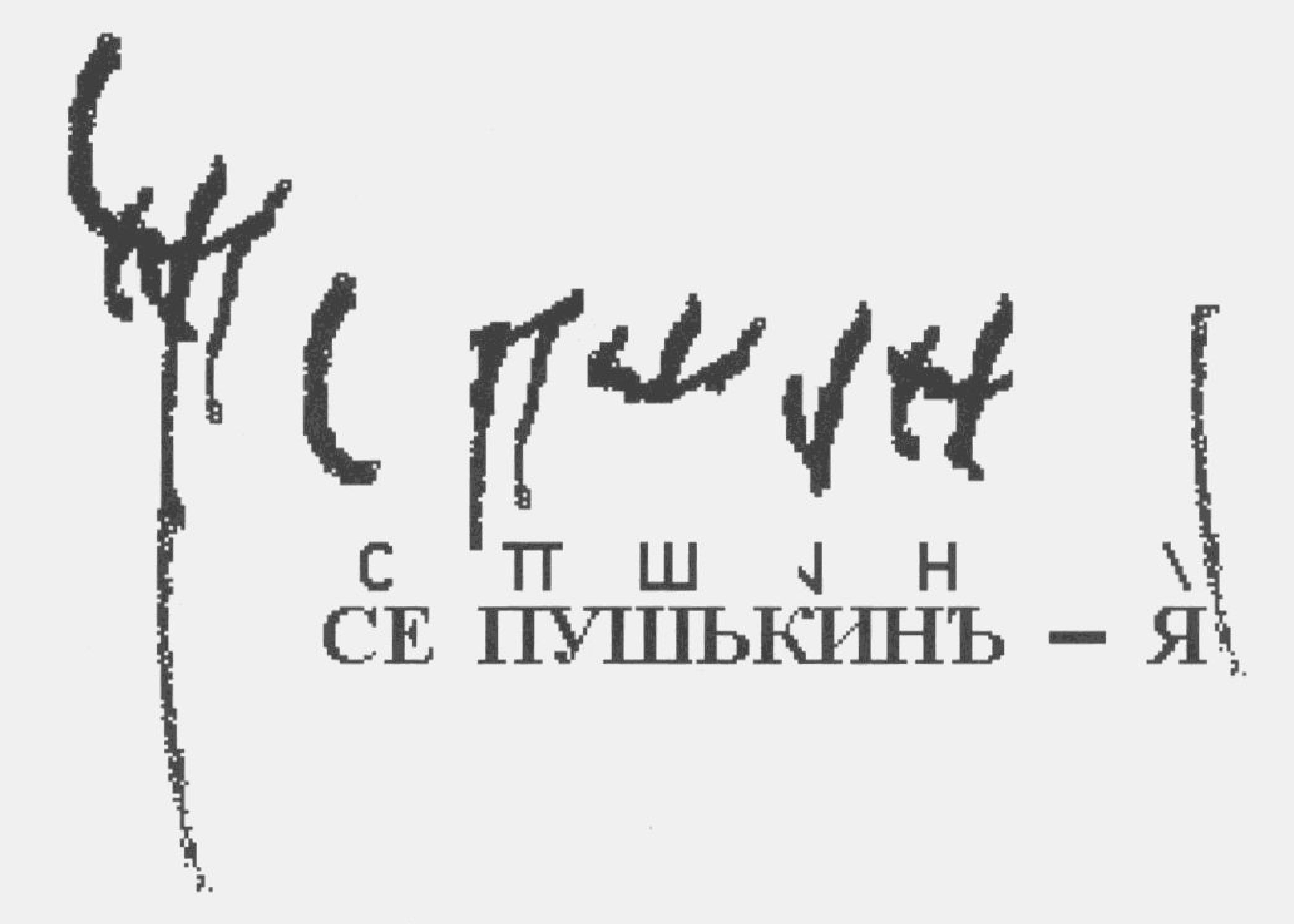


Рис. 236. Первый прочитанный мною руничный автограф Пушкина

ленной степени соотносились с портретами. Соединив новые и старые чтения, я получил гораздо более развернутый текст (рис. 237).

Конечно, выявление двух портретов в большом автопортрете в качестве завитков кудрей, где один представлял собой явно автопортрет Пушкина, а второй являлся шаржем, оказалось для меня полной неожиданностью. Странным был и сопровождающий текст, который весьма плохо соотносился с самим автопортретом. Подобные чтения я отношу к болезням роста, когда вначале, при первом знакомстве с подозрительными завитушками глаз не видит ничего и лишь с большим трудом выявляет самые очевидные знаки. Проходит несколько лет, и глазу знаки мерещатся уже в каждом завитке, сливаясь в причудливые тексты. Но вот проходит еще пара лет, накипь оседает, и остается только то, что написано. Для этого, однако, следует вглядываться в текст еще пристальнее, чем прежде.

Результатом такого всматривания послужили надписи, полученные на рис. 238. Прежде всего, рядом с портретом Пушкина, слева от него, имеется едва заметный карандашный след, часть которого закрыта расплывшимся пятном. Современная техника в виде очень чувствительного сканера позволяет прочитать даже слабые следы; я их поместил на рис. 238 слева вверху. Эти пятна, которые я несколько подправил, чтобы иметь возможность их прочитать, гласят: **МОЯ ГРАФИКА, ИЮЛЬ 1826**. Следует отметить, что дата читается с большим трудом; если все-так она верна, то портрет написан не в 1827–1828 гг., как это принято в настоящее время, а годом ранее.

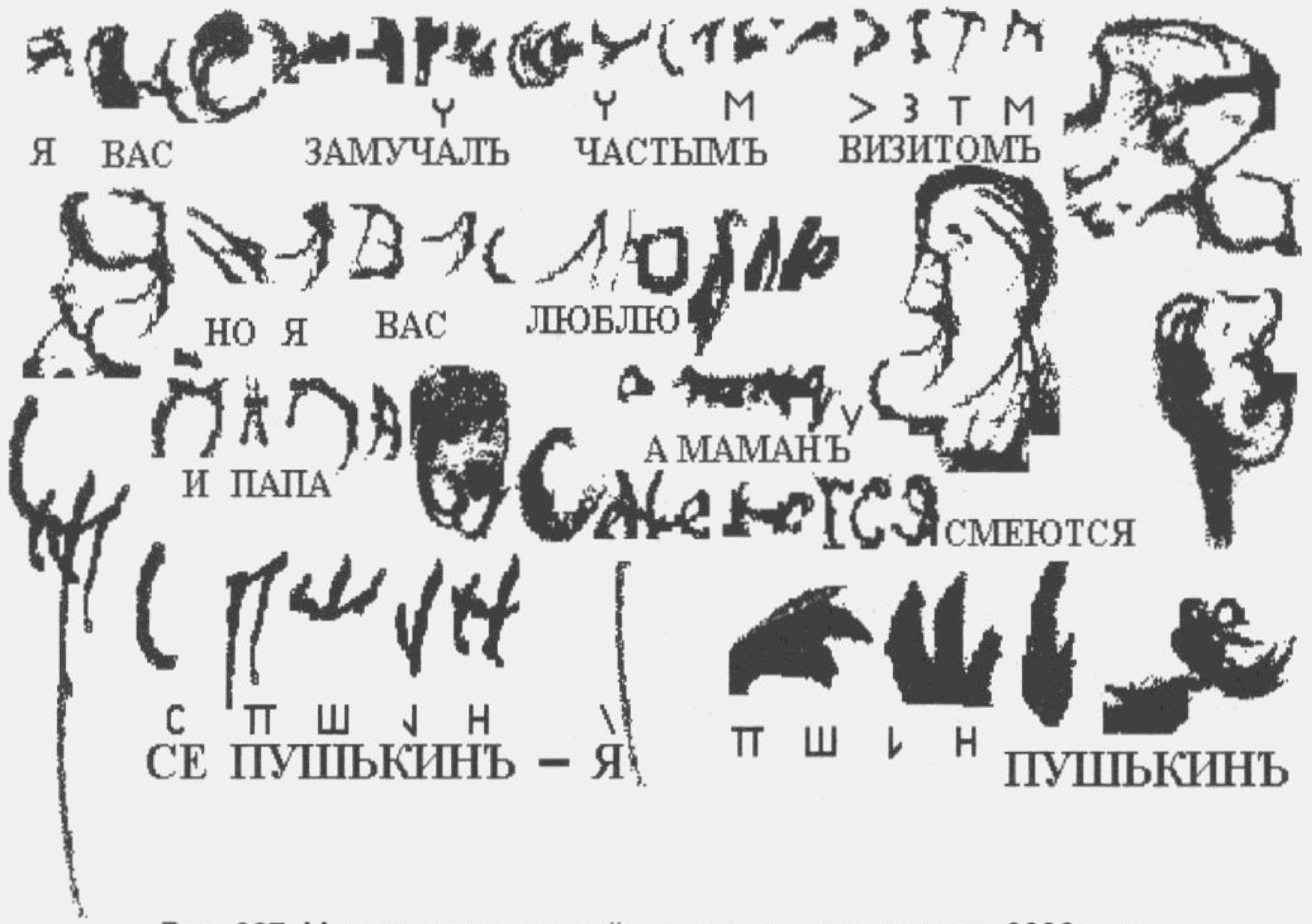


Рис. 237. Мои чтения надписей и выявление рисунков в 2002 году

Как обычно, начало чтения совпадает с локонами надо лбом; тут сначала можно заметить букву **Я**, а затем, как водится, надпись **А.С. ПУШКИН**, но с дополнением: **СЕ — БЕС**. Таким образом, по сравнению с автопортретом в образе монаха, Пушкин теперь меняет свою роль; на данном рисунке он — бес. Над морщинкой локоны переплелись особенно густо, образуя сеточку; разделяя эту лигатуру на отдельные буквы, получим слово **ВРУН**. Тем самым, Пушкин не только БЕС, но еще и ВРУН. А из букв в виде локонов верха головы можно образовать слово **БОЛЬШОЙ**, так что Пушкин — это БОЛЬШОЙ ВРУН.

Но все-таки его второй, не очень выразительный автопортрет (место пересечения шапки волос головы и верхней части волос, продолжающихся затем в бакенбарду) привлекает внимание. Я отдельно вычленил его; оказалось, что его сопровождает ряд надписей. Так, на его головном уборе (что-то вроде армейской треуголки) можно прочитать слова **КЪТО ВРАЛ**, перед лицом — **ТОТЪ**, лицо — **КЪТО НОНЕ**, на груди — **ВРУН**. Иными словами, поэт обвиняет во вранье себя; он врал и раньше, врет и теперь, рисуя данный весьма привлекательный свой портрет. Продолжение воротника этого «портрета в портрете» создает два слова — **ЛИКЪ ПУШКИНА**. Таким образом, парадному большому портрету как «большому вранью» противопоставлен маленький менее интересный портрет Пушкина, где его нос не прямой, а с некоторым выгибом наружу (едва заметный «сапожок»), нижняя челюсть чуть более скошена назад, то есть почти без подбо-



Рис. 238. Мое современное чтение надписей на автопортрете Пушкина

родка, глаз настолько мал, что практически не виден из-под шляпы, а уголки губ опущены, придавая лицу горестное выражение. Заметим, что опять Пушкин к себе весьма придирчив, ловит себя на «вранье», отказывается верить своему приукрашенному образу и создает в свое оправдание другой, не проработанный и сниженный. Возможно, что как раз второй портрет и представляет собой «вранье», но только в другую сторону, в сторону меньшей привлекательности.

Но вернемся к локонам шевелюры на голове большого портрета. Ниже уха находится завиток и его продолжение вправо, где можно прочитать надпись **СЕ А.С. ПУШКИН**. А над этой правой частью на уровне затылка завиток-лигатура может быть прочитан как слово **ВРУН**. Это — повтор предыдущего текста. Чуть ниже, в завитке типа «сердечко» читаются слова **СЕ МОЙ ЛИКЪ**. Из трех самых нижних локонов самый запутанный, средний, может быть разложен на буквы слов **СЕ Я, АЛЕКСАНДР**. Более левый завиток я читаю как слова **СЕ ЛИКЪ МОЙ**, а более правый — как **СЕ А. ПУШКИН**, но уже не в виде руницы, а в виде кириллицы. Наконец, бакенбарду я читаю как слово **ПУШЬКИНЪ**. Таким образом, текст изобилует повторами, что очень храктерно для надписей славянского язычества.

Теперь синтезируем полученный текст: ***МОЯ ГРАФИКА, ИЮЛЬ 1826.*** *ЭТО Я, А.С. ПУШКИН, БЕС, БОЛЬШОЙ ВРУН. КТО ВРАЛ? — ТОТ, КТО НЫНЕ ВРУН, ЛИК ПУШКИНА. ЭТО А.С.ПУШКИН, ВРУН, ЭТО МОЙ ЛИК. ЭТО Я, АЛЕКСАНДР, ЭТО ЛИК МОЙ. ЭТО А. ПУШКИН, ПУШКИН.* Итого — 38 слов. Так что и по манере письма, и по помещению портрета в портрете, и по количеству слов перед нами находится «картина-руна».

Общий итог

Рассмотрев на 27 изображениях 24 автопортрета Пушкина, то есть примерно четверть от их опубликованного количества, я обнаружил, что 6 из них автопортретами не являются, но оказываются изображениями Льва, Николая, Бориса и Макара Пушкиных, а также Аннибала и Трубецкого, и лишь 18 можно признать портретами Александра Пушкина. Но и в этом случае они являются очень различными, что не позволяет рассматривать их как нечто однородное.

Три из них можно причислить к жанру картин-рун, то есть тщательно выписанных, отделанных и имеющих не менее трех десятков тайнописных слов. Прежде всего, к этому жанру принадлежит большой портрет из Ушаковского альбома с текстом ***МОЯ ГРАФИКА, ИЮЛЬ 1826.*** *ЭТО Я, А.С. ПУШКИН, БЕС, БОЛЬШОЙ ВРУН. КТО ВРАЛ? — ТОТ, КТО НЫНЕ ВРУН, ЛИК ПУШКИНА. ЭТО А.С.ПУШКИН, ВРУН, ЭТО МОЙ ЛИК. ЭТО Я, АЛЕКСАНДР, ЭТО ЛИК МОЙ. ЭТО А. ПУШКИН, ПУШКИН.* Восхищаясь своим изображением, Пушкин тут же дал его критику, противопоставив в качестве одного из завитков весьма невзрачный другой портрет, нарисовав тем самым «портрет в портрете» (этот второй портрет уже можно отнести к жанру «масок-рун»). Второй картиной-руной является портрет, нарисованный для первого издания собственных стихотворений: *АВТОПОРТРЕТ РАННЕГО ПУШКИНА. КАРТИНА-РУНА. ЭТО А.С. ПУШКИН, ОТРОК НЕЗНАКОМЫЙ, АМУРНЫЙ. Я ЗНАМЕНИТ. Я ЮН И Я ПРИЗНАН! О, Я МАГ! Я МАГ И ВОЛХВ НАРОДА. Я И ПАМЯТЬ ЕГО НАИВЫСШАЯ. Я, ПУШКИН — ТАЙНА.* Пока поэт юн, он говорит всерьез, он горд, он окрылен, он вовсе не хочет снижать свой образ, напротив, — ему страшно хочется возвышения в общественном мнении. Но слова о том, что Пушкин является и волхвом, и магом, и наивысшей народной памятью как-то не воспринимаются как шутка начинающего поэта. Как и все прочее, это сказано и всерьез, и со знанием дела. Позже Пушкин предпочитает молчать об этой стороне своего дарования. Третья картина-руна: *ЭТО Я, ПУШКИН. Я В КАРПАТАХ. РУНА. МОЯ ПОЕЗДКА БЕЗ КАРТ. ЭТО Я И НАШ КОНЯГА. ТОТ, КТО РУКОПЛЕЩЕТ ПУШКИНУ — ТО Я. Я — В КАРПАТАХ, НА ЛУГАНУ. НА ЛУГАНУ. ТАК КАРПАТЫ РУКОПЛЕЩУТ МНЕ. ЭТО Я, ПУШКИН, Я В КАРПАТАХ.* Слово РУНА в данном контексте как раз означает сокращение от КАРТИНА-РУНА.

По поводу последней картины-руны, конечно же, возникают вопросы. Все исследователи убеждены, что рисунок Пушкина, как он сам об этом пишет, отражает поездку в Арзрум. Более того, имеется свидетельство генерала Н.И. Ушакова, что во время похода на Арзрум, *когда войска, совершив трудный переход, отдыхали в долине Инжасу, неприятель внезапно атаковал переднюю цепь нашу... Поэт, в первый раз услышав около себя столь близкие звуки войны, не мог не уступить чувству энтузиазма. В поэтическом порыве он тотчас выскочил из ставки, сел на лошадь и мгновенно очутился на аванпостах. Опытный майор Семичев,*

посланный генералом Раевским вслед за поэтом, едва настигнул его и вывел насильно из передовой цепи казаков в ту минуту, когда Пушкин, одушевленный отвагою, столь свойственною новобранцу-воину, схватив пику после одного из убитых казаков, устремился противу неприятельских всадников. Можно поверить, что донцы наши были чрезвычайно изумлены, увидев перед собою незнакомого героя в круглой шляпе и бурке (ДУГ, с. 95). На первый взгляд, автопортрет как раз и иллюстрирует данный эпизод, тем более, что генерал отмечает наличие круглой шляпы и бурки. Однако на самом деле генерал описывает три разных состояния Пушкина: 1) помчался из ставки на поле боя; 2) взяв пику, устремился на неприятеля и 3) был выведен насильно майором Семичевым. Какой из этих эпизодов передан на рисунке?

Прежде всего, ясно, что не третий — ситуация, когда упирающийся Пушкин, горя негодованием, вынужден подчиниться, и коня которого под уздцы тащит опытный офицер, никак не может стать темой для героического изображения. Но ясно также, что и не первый, ибо там конь летел во весь опор, то есть находился в аллюре галопа, а не легкой рыси, как показано на рисунке. К тому же тогда у Пушкина не было пики. Так что остается единственная возможность, что изображен второй эпизод: атака неприятеля. Однако в атаку идут с пикой наперевес (а не наизготовку), да и конь не выбрасывает передние ноги так далеко вперед, как изображено на рисунке. А на рисунке мы видим *мирную прогулку* без признаков какой-либо реальной опасности. Кроме того, обычная одежда Пушкина, то есть круглая шляпа и бурка, вызывали у донских казаков мягко говоря удивление, чтобы не сказать смех. В таком обмундировании в атаку не ходят, тогда как для прогулки в Карпатах одежда вполне практична. Наконец, можно вспомнить, что для иллюстрации пейзажей Кавказа Пушкин употреблял зарисовки Крыма. Для поэта была важна не столько географическая точность (которую он как раз и воспроизводил в тайнописных строках), сколько общее настроение рисунка, а оно весьма хорошо передавало военный дух. Кстати, не исключено, что Пушкин сначала нарисовал прогулку по Карпатам, а затем, позже, когда захотел подписать этот рисунок военным эпизодом в Арзруме, просто пририсовал всаднику пику.

Несколько особняком стоит жанр «портрета-рассказа», который характеризует не столько сам памятный эпизод, сколько последовательность событий, по количеству слов примерно равный картине-руне; к нему можно отнести описание сцены примирения с Натали: *ЭТО ПУШКИН — Я. Я МУЖ НАТАЛИ. ЭТО ХЛАМИН ЖОРЖ — ЗА МОРЕМ. ЗАТО Я ОТ МИЛОЙ АНИ НАЗАРОВОЙ. НО... О Я — Я С ЖЕНОЙ ПОМИРИЛСЯ В ВАННЕ! Я САМ ИСПУГАЛ КРИКОМ НАТАЛИ.*

Третий тип автопортретов — это автопортреты-зарисовки, или «лики»; они содержат от десятка до примерно двух десятков слов. Например: *ЛИК ЭТО ПУШКИНА. ПУШКИН-ПОСТРЕЛ С УЧИЛКОЙ РУГАЛСЯ. ТО-ТО! 1819*. Или: *РИСУНОК. СИНИЦА. МИР. Я — ПУШКИН. Я — ПУШКИН! — Я МАЛЕЦ, ТО*

ЕСТЬ МАЛ. СТИЛЬ РУН СЛАВЯНСКИЙ. — ЗРЯ ХВАСТАЕМ СТИЛЕМ РУН! ПОБЕДИМ МАКАРКУ РУНАМИ! — Еще один «лик»: *ЭТО ДАНТЕ, ТО ПРАХ ПУШКИНА. ТО ОТРАВА ПУШКИНА С ЛАПОЮ МАСТЕРА. — ЭТО РАБ ПУШКИН.* А вот два «лика», один под другим: *ЭТО Я, ПУШКИН, ДОМАШНИЙ КОТ «АМУРЫ», ВОТ Я, ПУШКИН. — ПУШКИН* и *ПУШКИН, Я. — ВЫРВАЛСЯ! — Я В МОСКВЕ. МОСКВА МОЯ, МОЯ! Я ПОМУЧИЛСЯ — Я СТАР.*

Близок к автопортретам-зарисовкам и жанр автошаржа, например «Монах и бес»: *ЭТО СОВЕСТЬ МОЯ АЛЧНАЯ, ВРАЖЬЯ ДАМА, СВИНОЙ ЛИК. — ЭТО Я, А. ПУШКИН, СТЫД И СРАМ. ОДНОЛЮБ ТЫ МОЙ! — ДЕКОР.*

Но наиболее популярен у Пушкина жанр «масок-рун», то есть слегка намеченных автопортретов на фоне портретов других лиц, где о каждом портретируемом говорится не более пяти слов (помимо имени и фамилии), однако при большом числе персонажей слов тайнописи оказывается довольно много, например: *МАСКИ- НАДПИСИ. ЛИК ЛОСЕВ. ЭТО ПРОРОК В ЧАСТИ УПИТИЯ. СВИНЬЯ. ЛИПУЧ, ГРУБ. — ЭТО Я, ДОН КАРЛОС. — ЭТО НЕКТО ХИТРЫЙ. — ЛИК-ОЛЕГ ТУМАНОВ. — ЛИК-ТОЛСТОВА. — ЛИК. — ЛИК КИСИ САМОЙЛОВА. ЛИК ОЛЕГОВА БРАТА, НАЗАРА КУЛАКОВА, ЧЕРТИК ПЛАМЕННЫЙ. — ПУШКИН. — ЕВГЕНИЙ БИРКУИШ, РОДНЯ СЕМЬИ И ЕЙ-ТО БРЕМЯ. И МАЛО РАДОСТИ В РОДНЫХ. РЕК ТОСТ С ПАТЕТИКОЙ, ИНДЮК И ВРУН С АПЛОМБОМ. — ХТО ЭТО? ХАХА, НО ДИМА, БОЖИЙ СПОРТИВНЫЙ СКАКУН. — ЭТО Я, ПУШКИН.* Здесь о Лосеве сказано 8 слов, о себе — 5, о Туманове — 0, о Толстовой — 0, о Кисе Самойлове — 1, о Назаре Кулакове — 5, о Евгении Биркуише — 19, о Диме — 7. Или: *МАСКА-ПУШКИН: СПЕСЬ — ТРУБЕЦКОЙ, ПУШКИН, ЭТО ГРИММ-КОТЕНОК. НАРИСОВАНЫ РУНЫ. — ПУШКИН.* Сюда же можно отнести и такие надписи: *ЭТО — А.С. ПУШКИН. ЭТО Я. И ТАЛАНТ К САКРАЛЬНОМУ ЗНАНИЮ. ВЕРУЮ Я, А.С.*, или *БОККАЧЧИН ХАРАКТЕР МУЖЧИНЫ У СВЯТОГО МУЖА. ЭТО Я. — РОК ПУШКИНА. АД ПУШКИНА.* Маски могут передавать и лица без Пушкина или на фоне Пушкина, например, *РОДНЯ: МАКАР ПУШКИН. АННИБАЛОВЫ ВНУКИ, МАКАР ПУШКИН И Я. Я — ПУШКИН. ЭТО ШЕВЧЕНКО ТАРАС. ТАРАС.* Или: *ЭТО — ЛЕВ ПУШКИН, ГИГАНТ.*

В остальных случаях речь идет о РУНАХ, то есть надписях-сообщениях Пушкина о других лицах на фоне собственного портрета или портрета родственника, например: *РИСУНОК-РУНЫ. РОДИЧИ. ПУШКИНЫ И ДР. РУБЕН САРОЯН. РУБЕН. ЭТО ПУШКИН, ДА БОРИС, И Я, ПУШКИН, С НИМ.* Или: *РУНЫ ПУШКИНА МИМОЛЕТНЫЕ, МИМОЛЕТНЫЕ... ЭТО Я, ЛЮБИМЫЙ. ЭТОТ НЕКТО — ВОЛЬТЕР, СТАРИКАШКА, ТЮРЬМА МИРА, ЛИК-МРАК. РУНА МОИ.* Или: *РУНА (НАДПИСИ). ЭТО ПОРТРЕТ. ЭТО — ПОРУЧИК НИКОЛАЙ ПУШКИН-ЯРОСЛАВСКИЙ, ЕГО ХАРЯ. ЗЕМЛЯ ЕГО КОРМИТ. УКРОТЯТ И ЖЕНЯТ — МАРИЯ НАГРАДА. НУ И РАБСТВО*! Или: *ЭФИОП — ЗАПИСИ ТВОИ СЛАВЯНАМ ГРАМОТА.*

Заметим, что кроме портрета-рассказа все остальные жанры были названы самим Пушкиным. Это показывает, что поэт не просто делал профессио-

нальные рисунки, куда он очень умело врисовывал тайнопись, но и хорошо чувствовал разницу между жанрами, которые у него обладали своими названиями. В отличие от самого Пушкина, пушкиноведы не всегда внимательно вглядывались в рисунки и иногда принимали за его автопортреты портреты его родственников, а в других случаях проходили мимо его подлинных автопортретов. Однако в целом пушкиноведами проделана все-таки большая предварительная работа, в которой даны неплохие атрибуции основной массы автопортретов поэта.

Я хотел бы обратить внимание на особую скромность поэта, который был недоволен слишком красивым своим изображением, свою повышенную совестливость сопоставлял с бесовством, иронизировал над собой (ЭТО Я, ЛЮБИМЫЙ; БОККАЧЧИН ХАРАКТЕР У СВЯТОГО МУЖА), считал себя спесивым, вруном, стариком, крикуном, неверным мужем, учеником, поругавшимся с «училкой». Короче говоря, в тайнописных комментариях он стремился себя не столько приподнять, сколько очередной раз уколоть за какой-то свой изъян, который он, разумеется, считал своим грехом. Это вполне согласуется с другими его рисунками, где, например, он укорял себя за то, что вырвал страничку из собрания сочинений Фонвизина или соврал во время исповеди. Так что пушкинские автопортреты совершенно не выпадают из ряда прочих произведений его изобразительного творчества.

АВТОИЛЛЮСТРАЦИИ ПУШКИНА

Последним разделом, посвященным исследованию пушкинской тайнописи в рисунках, является раздел о его автоиллюстрациях. С.А. Фомичев, выделяя этот вид рисунков под цифрой 3, подразделяет их на 3.1 — в черновых рукописях, 3.2 — в беловых рукописях и 3.3 — оформленные листы собственных произведений (ДЕН, с. 47). Такое деление кажется естественным и не вызывает возражений. Правда, сами исследователи не всегда отмечают, идет ли речь о черновике или чистовике, так что я вначале рассмотрю рисунки к текстам, а уж затем — к титульным листам.

Иллюстрации к «Сказке о попе...»

О них С.А. Фомичев пишет наряду с другими рисунками: *Именно в 30-е годы (опыт «Кавказского пленника» в этом отношении на целое десятилетие был словно забыт) Пушкин обращается к автоиллюстрациям в беловых текстах («Домик в Коломне», «Каменный гость», «Сказка о попе и о работнике его Балде», послание «К вельможе», «Отцы пустынники и жены непорочны...»), но теперь это вовсе не эскизы к изданиям, которые он надеялся бы увидеть, а вполне завершенные рисунки. Ему, конечно, понятно, что «Сказка о попе...» современную цензуру не пройдет, но с тем большим увлечением он прорабатывает мастерские иллюстрации к ней — для себя? для потомков? Думается, что само обращение Пушкина к такого рода автоиллюстрациям оттеняло наступивший разлад писателя с современниками* (ДЕН, с. 85–86). Итак, в «Сказке о попе...» мы имеем иллюстрации к беловому тексту, которые, как полагает пушкиновед, не должны были пройти цензуру. Тогда остается неясным, зачем они вообще нужны.

Чтобы понять, как возникает тайнопись в данных изображениях, рассмотрим сначала явные подписи под рисунками, сделанные рукой А.С. Пушкина. Вот так выглядит иллюстрация поэта 1830 года к «Сказке о попе и работнике его Балде» (ДУГ, с. 97, рис. 89)

Здесь мы видим, что левый персонаж называется «Балда», а правый — «бесенок» (рис. 239). На первый взгляд, тут больше никаких надписей нет, да они и не нужны, поскольку другие персонажи на рисунке отсутствуют. Однако такой взгляд весьма обманчив. На самом деле травка и кустик на переднем плане слева от Балды содержат ряд надписей как кириллицей, так и руницей. Посмотрим на эту травку в более крупном изображении и попытаемся прочитать надписи.

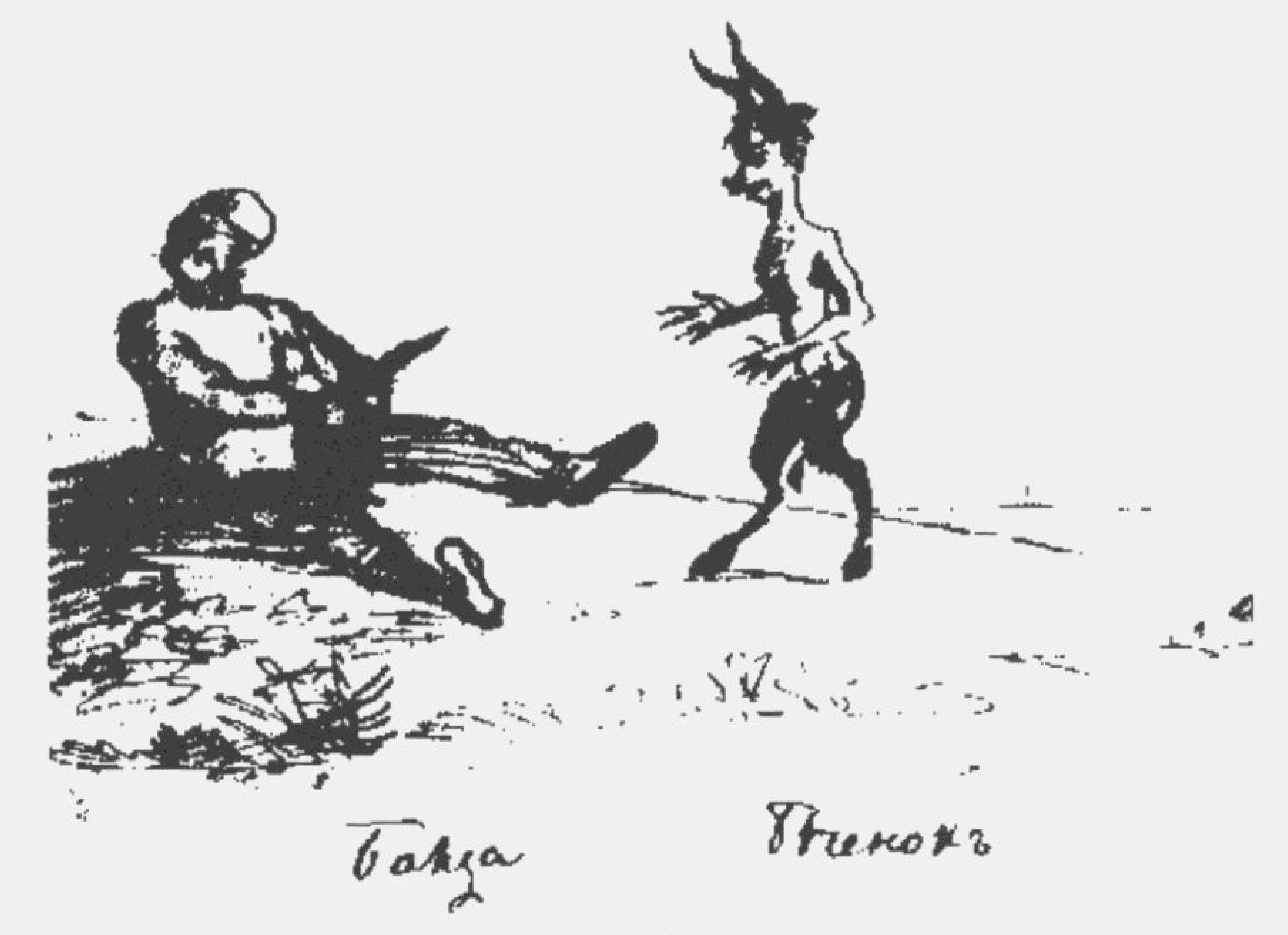


Рис. 239. Подрисуночная подпись А.С. Пушкина с названиями персонажей

Прежде всего, читается верхняя строка (рис. 240), которая обозначает **А.С. ПУШКИНЪ**, однако имя написано отчасти лигатурой, отчасти едва заметно (так, буква С размещена под А, налагаясь на нее; у А и П оказалась общая мачта; буква У без нижней петельки выглядит как Ш; у букв К и И отростки и изгибы едва заметны, Н и Ъ начертаны не полностью). Строкой ниже слитно написано слово **БЕСЪ**, то есть *БЕС*. Еще строчкой ниже начертано нечто невообразимое, однако, если постараться, можно прочитать надпись **И БАЛДА**. Далее читается строка на переднем плане, где буквы просто лежат, образуя половину слова, ПОЛОВ, тогда как вторая половина написана рядом, состоя из буквы И и знака ЛИ, что образует слово **ПОЛОВИЛИ**. Далее следует куст, изображенный сеточкой; разлагая эту сеть на отдельные знаки руницы, я читаю слово **ЗАЙЦЕВЪ**, то есть *ЗАЙЦЕВ*. Правее видны две буквы, образующие слово **ДА**. Куст я разделяю на отдельные знаки, которые читаю **ЗЪВЕРУШЬКЪ РАЗЪНЫХ**, то есть *ЗВЕРУШЕК РАЗНЫХ*. Так получился тайный текст: *А.С. ПУШКИН. БЕС И БАЛДА ПОЛОВИЛИ ЗАЙЦЕВ, ДА ЗВЕРУШЕК РАЗНЫХ.* Эта фраза звучит как план стихо-



Рис. 240. Мое чтение надписей, образуемых травой и кустом

творения. Возникает впечатление, что сначала поэт нарисовал персонажей, затем начертал руницей план их действий и лишь затем сел рифмовать строки.

Возникает вопрос, почему надписи БЕСЕНОК и БАЛДА написаны достаточно крупно и явно, а остальные скорее угадываются, чем читаются? На мой взгляд, ответ достаточно прост: явные подписи говорят о том, что уже решено А.С. Пушкиным и пересмотру не подлежит, тогда как тайнописью предложен оперативный план, который поэт может и не выполнить. Так, например, положение о ловле зайцев в «Сказке» решено, а о ловле других зверушек — нет, вместо этого Пушкин привлек эпизод с переноской кобылы. Так что наличие не слишком жесткого плана хорошо организует процесс создания поэтического произведения, и при этом никто не сможет уличить поэта в невыполнении собственных наметок. Тайнописный план существует только для его автора, остальные люди о его существовании догадываться не должны.

В таком случае понятно и назначение рисунка — он служит для наиболее яркой храктеристики как самих персонажей, так и их поступков. Но если внешний вид тем самым определяется в изобразительной форме предельно точно, то поступки как раз и сообщаются тайнописью, тут такой строгой определенности нет.

На другом рисунке оттуда же показан «поп толоконный лоб», по которому бьет щелчки Балда (рис. 241). Сначала опять идет надпись **Я — А.С. ПУШКИНЪ**. На первый взгляд, она непонятна — разве кто-то сомневается в том, что эти рисунки сделаны Пушкиным? Но хочу напомнить еще раз, что поэт пользовался тайнописью и, следовательно, вкладывал в них какой-то иной смысл. Полагаю, что, написав свою фамилию, он напоминал себе, что сюжет является оригинальным, а не подсказанным кем-то, и, следовательно, в нем имелась максимальная творческая свобода. Однако, если приглядеться, местоимение Я на заднем плане встречается от 3 до 5 раз. Уж не отождествляет ли поэт себя с попом? Конечно, он не «толоконный лоб», но удары Балды, то есть ловких и практичных людей, выбивающих из него все, вплоть до разума, он испытывал постоянно. Если это так, то сказка задумана им про себя, а себя он не щадил. Да и вряд ли кто из посторонних додумался бы отождествить его с попом.

Интересно то, что поп изображен на фоне некоего строения, верхняя часть которого (крыша?) покрыта отдельными плитками (дранкой?). Если обратить этот фрагмент строения в цвете, появятся буквы, но беспорядочные и некоторые с поворотом на 180°. Если же их организовать в нормальном порядке, возникнет слово **ОТШИБИЦА**, которая, видимо, и явилась названием всей картинки и, вероятно, всей сказки. Суть ее — отбивание остатков ума у жадного человека. После появления названия и рисованных персонажей процесс сочинения поэтического текста пошел гораздо быстрее.

Что же касается самих сказочных персонажей, то смышленому и ловкому Балде противостоял жадный и глупый поп (то есть действующие лица явно не соответствовали официальной точке зрения, согласно который священнослужитель — лицо уважаемое, тогда как мужик, да еще по прозвищу Балда — существо второсортное и, скорее всего, глупое и неумелое). Здесь, на рисунке, поп изображен поэтом во всем его обличии, а заодно и продумана финальная сцена: щелчки как пла-

та за труд. Однако количество щелчков и место удара поначалу у Пушкина замышлялись не теми, какими они получились в стихах. Так, на постройке позади попа, слева от зрителя, мы читаем слова **ЩЁЛК ВЪ ДЬВА**, а на бороде — слово **УХА**, что образует выражение *ЩЁЛК В ДВА УХА*. Иными словами, Балда должен был щелкнуть попа по ушам, и ударов было два по числу ушей. Что же касается результатов ударов, то они прописаны на левой части бороды (или правой от зрителя), где начертано **УМ ВЫШИБ, УМ**. И опять, как и на предыдущем рисунке, хотя в стихах замысел был осуществлен, но не совсем. Как мы помним из самого стихотворения, ударов было три, и все по лбу, а не по ушам. Только от первого щелчка прыгнул поп до потолка, от второго лишился языка, и лишь третьим Балда вышиб ум из старика. По сути дела и завязка, и развязка сказки в этих картинках уже обозначились, так что две картинки начерно обозначили сюжет.

Однако не хватало действия в середине, нужен был какой-то иной персонаж, и Пушкин его придумал. Это был «старый бес», и поэт рисует изображение его лица; большего ему не требуется. Лицо действительно выразительное. Казалось бы, что тут уже речь не может идти о каких-то тайнописных сюжетах, и прежде всего потому, что «старый бес» практически не участвует в развитии действия сказки. Однако посмотрим, так ли это и действительно ли А.С. Пушкин оставил этот персонаж в покое. Во всяком случае, если нет, то мы должны найти тут надпись «А.С. Пушкин».

При рассмотрении «Старого беса» действительно можно найти имя А.С. Пушкина (рис. 242), однако эта надпись совершенно не бросается в глаза и отнюдь не занимает самой верхней или самой нижней строчки, находясь посередине. А именно: из этой надписи поэт сотворил бакенбарды старого черта. Как и прежде, там читается: **СЕ Я — А.С. ПУШКИНЪ**. Опять получается, что либо поэт собирался показать оригинальность своего сюжета, либо примерял на себя разных персонажей, теперь — беса. Вряд ли, однако, Александр Сергеевич считал себя столь греховным, чтобы считать себя дьявольским отродьем, хотя мог допускать, что кто-то считает его таковым. В любом случае, такого рода отождествление мы должны допустить по надписям на данном рисунке.



Рис. 241. Мое чтение надписей на рисунке попа

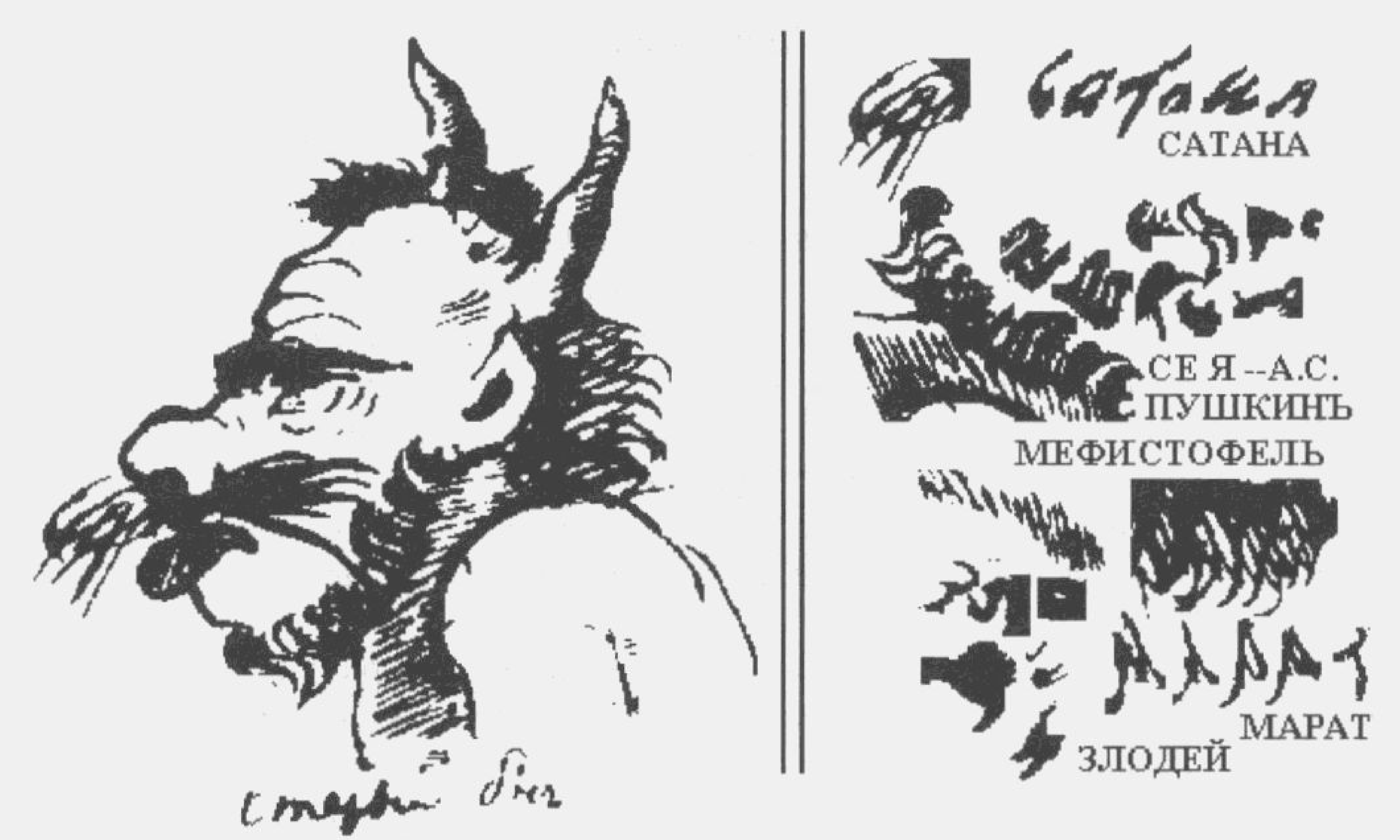


Рис. 242. Мое чтение надписей на рисунке старого беса

А глядя на рисунок далее, мы видим, что волосы на лбу образуют надпись **ЗЛОДЕЙ**, волосы правого уса (слева от зрителя) — слово **САТАНА**, штриховка шеи — точнее, пробелы в ней — слово **МЕФИСТОФЕЛЬ** и, наконец, волосы затылка — слово **МАРАТ**. Получается интересный ряд: БЕС (подпись под рисунком, пушкинский персонаж) — САТАНА (христианский падший ангел, антипод Бога) — ЗЛОДЕЙ (перенесение бесовских функций на человека) — МЕФИСТОФЕЛЬ (литературный герой Гёте и немецких народных преданий) — МАРАТ (политический деятель Французской революции, наиболее радикальный среди якобинцев). Этот ассоциативный ряд А.С. Пушкина связывает воедино персонаж его творчества со всеми проявлениями зла на Земле, включая и политику. Любопытно, что никакой связи с сюжетом «Сказки» тут не содержится; и действительно, «старый бес» в ее окончательном варианте оказывается некоторой проходной фигурой.

Синтезируем теперь весь текст: *ОТШИБИЦА. ЩЕЛК В ДВА УХА. УМ ВЫШИБ, УМ. Я — А.С. ПУШКИН. —БЕС И БАЛДА ПОЛОВИЛИ ЗАЙЦЕВ, ДА ЗВЕРУШЕК РАЗНЫХ. А.С. ПУШКИН. — ЗЛОДЕЙ — САТАНА, МЕФИСТОФЕЛЬ, МАРАТ. ЭТО Я, А.С. ПУШКИН.* Итого — 32 слова.

На примере трех иллюстраций к будущему произведению видно, насколько ярко А.С. Пушкин представлял себе героев своих грядущих строк и как постепенно вырисовывалось в них замышляемое поведение. Более того, очень любопытно, что поэт настолько вживался в некоторые образы, что не только писал под ними свою фамилию, но и прямо ассоциировал себя с ними, говоря «Я, А.С. Пушкин». Эти наблюдения помогут нам разобраться и в других его тайнописных строках в рисунках. Но ясно, что рисунки предшествовали стихам и что они были рассчитаны на то, что пройдут цензуру и будут прочитаны тренированным на тайнописи читателем.

«Гробовщик»

Достаточно большой комментарий к этим рисункам мы находим у С.А. Фомичева. *Конечно, большинство авторских автоиллюстраций мы находим в черновых автографах Пушкина; о их разнообразии, прямом или косвенном отношении к тексту можно судить хотя бы по проанализированному выше автографу стихотворения «Осень». Несколько особняком в этом отношении стоит рукопись «Гробовщика» с превосходными по выразительности и мастерству иллюстрациями. Вообще прозу Пушкин писал обычно легко — конечно, не без зачеркиваний и исправлений, но не отвлекаясь на длительные графические паузы-раздумья. Но с «Гробовщиком» был особый случай — хронологически это было первое законченное произведение художественной прозы, вышедшее из-под пера Пушкина.*

«Авторские рисунки, — замечает об автоиллюстрациях «Гробовщика» Ю.И. Левина, — *как бы дополняют и уточняют сам текст, добавляя к сжатому и лаконичному пушкинскому описанию конкретные зримые детали; но значение этих рисунков-концовок шире. Заключая собою часть текста, каждый раз представляющего законченный отрывок, развивающий сюжетное действие, они выявляют авторское композиционное членение повести. Своими рисунками Пушкин фактически делит произведение на главы, как роман. В отличие от обычных иллюстраций, концовка как бы символизирует основную мысль, основную тему той части (главы), которую она завершила. Помещенные в книге, концовки направляли бы внимание читателей на предметы и события, наиболее важные для развития повествования, помогая выделить самое существенное из прочитанного» (ЛЕВ, с. 12)* (ДЕН, с. 88–89). Замечание Ю.И. Левиной интересно и наталкивает на мысль, что основная идея рисунка возникла все-таки ДО составления прозаического теста, а не ПОСЛЕ него, так что рисунок является не эффектой концовкой (и, следовательно, не автоиллюстрацией), а графическим вступлением и даже планом раздела.

Переходя к анализу конкретных рисунков А.С. Пушкина, С.А. Фомичев предлагает: *Рассмотрим, как соотносятся автоиллюстрации с текстом повести. Первая из них проявляется после слов: «...наконец сапожник встал и простился с гробовщиком, возобновляя свое приглашение» (VIII, 90). Это сцена в гостиной: улыбающися Готлиб Шульц и сумрачный Адриян Прохоров сидят за самоваром, за ними виднеется окно комнаты, справа навалены гробы, что вполне соответствует описанию обстановки в новом доме гробовщика: «Вскоре порядок установился; кивот с образами, шкап с посудою, стол, диван и кровать заняли им определенные углы; в кухне и гостиной поместились изделия хозяина: гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и факелами» (VIII, 89). Сапожника-немца Адриян, конечно, принимает в гостиной (а не в «задней», более подробно описанной комнате),*

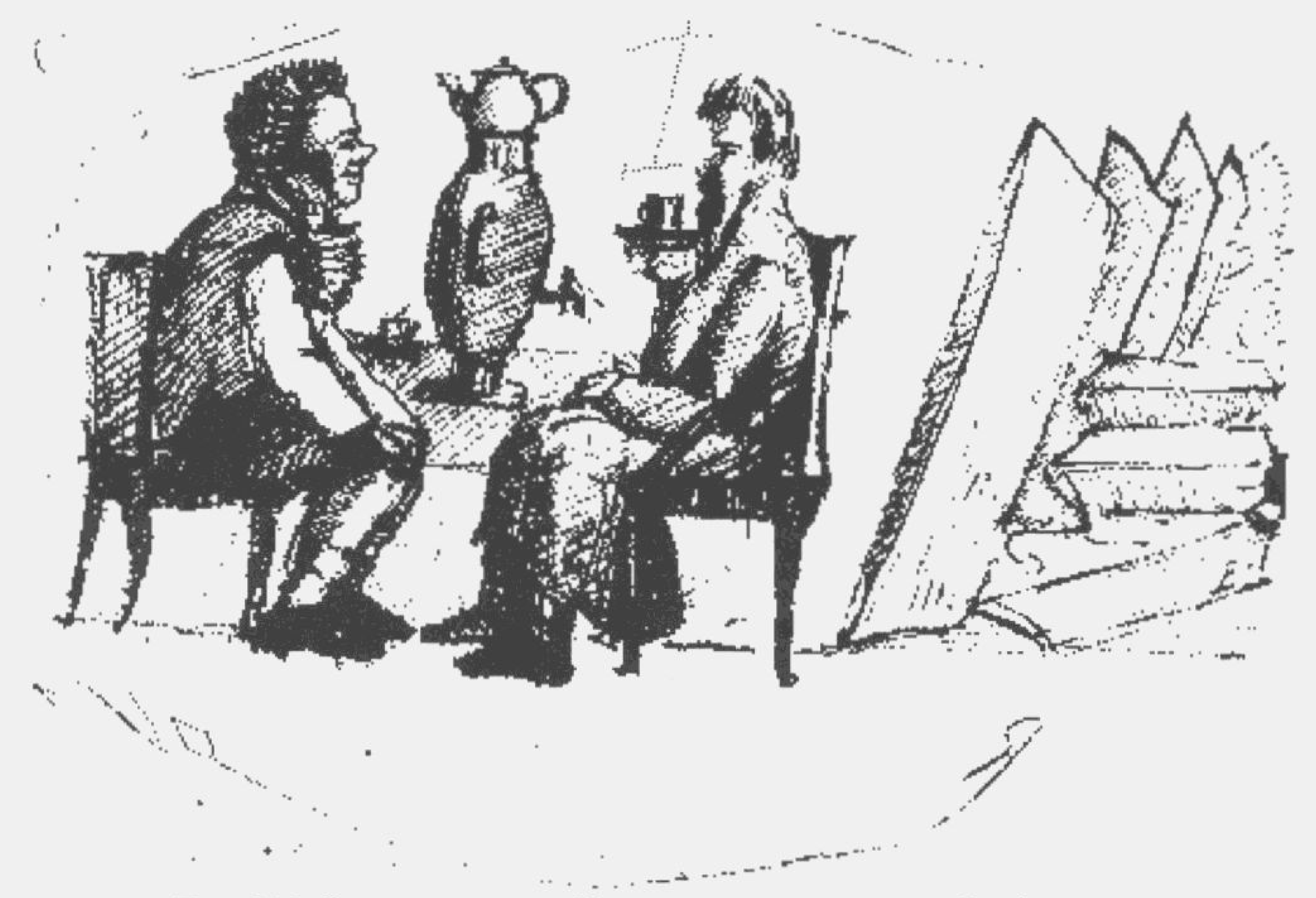


Рис. 243. Сцена чаепития. Иллюстрация к повести «Гробовщик»

и то, что гостиная комната наполнена «изделиями» (так в тексте и на рисунке), уже предвосхищает фантастическую сцену появления гостей-мертвецов (ДЕН, с. 90). Иными словами, пушкиновед видит в рисунке прежде всего иллюстрацию к прозаическому тексту.

Действительно, любопытную сцену мы встречаем и в иллюстрации к рассказу 1830 года «Гробовщик», рис. 234 (ПД 997, л. 31 об.) (ДУГ, с. 96, рис. 87; ДЕН, с. 88). Два человека мирно пьют чай на фоне гробов (рис. 243). В левом человеке скорее всего можно узнать приятеля А.С. Пушкина Пущина, правым человеком, видимо, является гробовщик. Под рисунком – большая круглая скобка (имеющая слоговое чтение БУ), которая справа оканчивается буквой Я. Слева находятся слоговые знаки. Впервые я их заметил тоже в 1999 году и поместил в своей первой публикации о Пушкине (ЧУ2)

Я прочитал данную надпись и вычленил еще два элемента рисунка (рис. 244): крест перед гробовщиком и нижний гроб из лежащих справа. Надпись гласит: наверху: **СТОНЪ,** внизу: **ВЬ ГРОБУ – Я**, то есть *СТОН: В ГРОБУ — Я*, рис. 8. Действительно, из гробов вычленяется лицо человека: видны закрытые глаза, заострившийся нос и полуоткрытый провалившийся рот с чуть заметным подбородком; масштаб не выдержан. Так поэт представлял себе свою кончину: к радости приятеля и к заботе гробовщика. И опять можно обратить внимание на то, что помимо явных лиц Пущина и гробовщика имеется еще одно неявное лицо, правда, на сей раз не в профиль, а в 3/4. Так что пушкинская манера присутствует и здесь.

Рассмотрим тайнописные надписи внутри рис. 244. Прежде всего на врезку я вынес полу верхней одежды гробовщика, на которой виднеется крупная буква Н. Увеличив изображение, я читаю: **НИКОЛАЙ РАЕВСКИЙ В РОЛИ ГРОБОВЩИКА**. Тем самым, один из персонажей получил своего прототипа. Кстати, на лице у него написано **ЛИКЪ** и слово **НИКОЛАЙ**. На ногах у другого персонажа — штриховка; если ее повернуть на 180°, читается имя прототипа другого персонажа, **ПУЩИН**. На крышке верхнего лежачего гроба можно прочитать слова **ГРОБ КАК**, а ниже, в виде тени слева от нижней половины и на ней самой начертано слово **ЯЩИК**. Далее следует надпись в виде штриховки нижней половины верхнего гроба, где часть букв написана прямо, а часть — в обращенном цвете, так что читаются слова **ПРАВДА**, **КЪМИЗМ**? (то есть *ПРАВДА, КОМИЗМ*?). Второй сверху гроб справа, в виде правой оконечности, имеет профиль человеческого лица, который я поместил на отдельной врезке; сначала я принял его за профиль кого-то другого, но потом понял, что это именно профиль Пушкина с проваленной челюстью и прямой линией рта, как обычно бывает у покойников; глаза не показаны, но они должны быть закрытыми. Над изображением поэта начертано руницей слово **ЛИКЪ**, чтобы не было сомнений, что перед нами — лицо человека. Кстати, если Пушкин обычно рисовал профили, развернутые влево, то свой профиль в качестве лица покойника он развернул вправо. Чуть левее на нижней половинке этого второго гроба видна надпись **ПУШКИН**, а еще левее, там, где находится тень от этого гроба, вторая аналогичная надпись: **Я, ПУШКИН**. Так что никаких сомнений не остается: это изображение принадлежит Пушкину. Кстати, вторая надпись ПУШКИН находится на лбу у гораздо более крупного изображения лица мертвого поэта, где проваленный рот полуоткрыт и виден закрытый глаз; над носом видна надпись **САША**. Бакенбард либо нет, либо они чем-то закрыты. Натуралистичность в изображении мертвого лица потрясает. Но еще более потрясают цифры, начертанные слева от этого гроба: **19–11–7**, как если бы поэт примерял, сколько лет ему осталось ждать до этого состояния. Дальше всего от гроба цифра 19, она вверху; ниже, у рта, цифра 11, но почти впилась в слово САША цифра 7. Она нарисована прямо на стенке гроба. Поскольку рисунок был сделан в 1830 году, ясно, что поэт отмерил себе 7 лет. Это что, предвидение или самосбывающееся опасение? Конечно, можно предположить, что за данные цифры я принял некоторые посторонние знаки, однако данная проблема дублируется в надписях на самоваре. Там прямо под заварным чайником можно прочитать, обратив цвета, слово **ГОД**, в штриховке между ручкой и краником — слово **РОКОВОЙ**, на правой стороне подноса цифру 3, а прямо под ней — цифру 7, что образует число **37**. Так что Пушкин действительно знал дату своего ухода. А чтобы в такой трактовке не было сомнений, над этой цифрой при обращении в цвете можно прочитать слово **ЛЕТ**, правее цифр — слова **ГОД МОЕГО**, и еще правее — слово **УХОДА**, где порядок букв, однако, несколько нарушен. Еще ниже читается выражение **СЕ НА РОДУ**, то есть *ЭТО — НА РОДУ (НАПИСАНО)*. Поэтому ни малейших сомнений не остается.



Рис. 244. Мое чтение подписи А.С. Пушкина под рисунком

Весьма любопытна трактовка Пущина. Волосы его головы образуют слова **ВРЕМЯ КНЯЖИТИ**, что я показал на врезке внизу. На штриховке его стула при обращении в цвете читаются слова **ДРУГ ПУШКИНУ**, а на накидке, также при обращении в цвете — слово **ПРИЗНАННЫЙ**. А на его красивом жабо можно прочитать, вначале без обращения в цвете, а затем с его помощью, слова — **И РУНЫ, И УКЛОНЫ**, что означает, что Пущин, с одной стороны, умел читать тайные надписи, но с другой стороны, не вполне разделял те тайные увлечения Пушкина, которые тот выражал таким способом. Наконец, самые важные слова читаются в тени над носом лежащего в гробу Пушкина при ее обращении в цвете: **Я И МИФ**. Поэт хочет тем самым сказать, что как только он почит в бозе, мифотворец Пушкин начнет создавать о нем миф перед всеми его знакомыми.

Теперь, когда выявлены все надписи (а какое-то их число я, возможно, еще не заметил), можно синтезировать весь текст: *Я И МИФ. ЛИК НИКОЛАЙ: НИКОЛАЙ РАЕВСКИЙ В РОЛИ ГРОБОВЩИКА. ПУЩИН, ДРУГ ПУШКИНУ ПРИЗНАННЫЙ: ВРЕМЯ КНЯЖИТИ, И РУНЫ, И УКЛОНЫ. — СТОН: В ГРОБУ Я, ГРОБ КАК ЯЩИК — ПРАВДА, КОМИЗМ? ЛИК ПУШКИН — Я, А. ПУШКИН, САША ПУШКИН. 19–11–7. ГОД РОКОВОЙ, 37 ЛЕТ — ГОД МОЕГО УХОДА. ЭТО — НА РОДУ (НАПИСАНО)*. Итого — 49 слов. Иными словами, перед нами типичная картина-руна. Нет здесь никакого Готлиба Шульца, а есть Пущин, равно как и вместо Адрияна Прохорова на рисунке фигурирует Нико-

лай Раевский. Присутствует тут и третье лицо, о котором в «Гробовщике» нет и речи — сам поэт, но в виде покойника. ТАКОЙ автоиллюстрация быть не может. ТАК можно рассказать графический анекдот: смотрите, ребята, а я помер — я в гробу КАК В ЯЩИКЕ. Как комично! И я непременно УЙДУ В 37 ЛЕТ. Так что перед нами -- даже не замысел «Гробовщика», а некая фантасмагория поэта на тему собственной кончины: я в гробу, а Пущин про меня сочиняет веселые мифы. И я не проживу ни 19, ни 11 лет — только семь! Так написано на роду. — Другое дело, что позже, когда Пушкин замыслил «Гробовщика», данная сцена оказалась как нельзя более кстати. Так что, как и в случае со стихотворениями, рисунок у Пушкина опережал слово. Точнее, явное слово, ибо слово тайное вплеталось в канву рисунка.

Вернемся опять к комментариям пушкиноведа. *Вторая иллюстрация, —* пишет С.А. Фомичев, *— яркий пример значимой по смыслу детали: это большая рюмка с недопитым вином, — конечно же, рюмка обиженного Адрияна, как это ясно из текста, предшествующего рисунку: «Юрко, посреди сих взаимных поклонов, закричал, обратясь к своему соседу: «Что же? пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов». Все захохотали, но гробовщик почел себя обиженным и нахмурился. Никто того не заметил, гости продолжали пить, и уже благовестили к вечерне, когда встали изза стола (VIII, 92). Заметим, что в тексте прямо не сказано, что Адриян не допил последней своей рюмки, и иллюстрация конкретизирует изложенную ситуацию, дополняя текст: внушительных размеров сосуд, который до того не раз уже осушал гробовщик, свидетельствует о неизбежности его кошмарного видения (ср.: «Гробовщик пришел домой пьян и сердит»)* (ДЕН, с. 90–91). Следовательно, рюмка толкуется сама по себе, а не как фрагмент погребального ритуала. Чтобы понять, прав ли пушкиновед в данной интерпретации пушкинского рисунка (ПД 997, л. 32 об.) (ДЕН, с. 89), опять обратимся к детальному изучению каждого его фрагмента.

Прежде всего, С.А. Фомичев прав в том смысле, что перед нами емкость большого размера — не рюмка, а скорее фужер (хотя в дальнейшем я все же буду называть этот стеклянный сосуд рюмкой). Но в остальном, как видно из рис. 245, замысел поэта был иным. Над рисунком имеется конец слова явного текста, заканчивающегося одной буквой, врисованной в овал рюмки; это слово — **(ГРО)БОВЩИКОМ**. Затем читается слово на дальней стенке рюмки — **СЕ ГРОБ**. Иными словами, тема, начатая на предыдущем рисунке, тут Пушкиным развивается. Для чтения остальных надписей изображение рюмки следует повернуть на 90° вправо. Тогда можно увидеть на самом изображении стенки надпись **ГРОБ ПУШКИНА**, а вблизи кромки жидкости, которая теперь получила вертикальное расположение, при попеременном использовании букв в нормальном и обращенном цвете, читаются слова **РОДОВОЙ, ОБРАЗЦОВЫЙ, В НОВИНКУ ИМ И ПУШКИНУ**. Блик в этом месте после обращения в цвете дает три слова: **ОН ЛИ НАЧАЛО**? Это удивительно: по данной логике выходит, что не мертвец является причиной для заказа гроба, а гроб сам по себе является причиной и началом смерти поэта. Возможно, что впечатлительная натура,



Рис. 245. Рисунок рюмки и мое чтение надписи

увидев гроб, начинает размышлять о бренности всего земного и принимает признаки чьей-то смерти на свой собственный счет. Так было с Моцартом, которому неизвестный человек заказал «Реквием», так, видимо, произошло и с Пушкиным, который, возможно, именно в 1830 году побывал на чьих-то похоронах и стал их примерять к себе.

Самый нижний блик имеет чтение **МЕРТВЫЙ ЛИК**. Далее рюмка имеет утолщение, где знаки читаются без поворота: **С РОДИНЫ**. Левая часть поверхности слота испещрена знаками, которые складываются в слова **СЕ МЕРТВЫЙ ПУШКИН ЕДЕТ**. В центре ножки можно прочитать слова **СЕ ТЕЛО**, а справа, за ножкой — **ПУШКИНА**. Поэта более всего поражает в его фантасмагории то, что тело Пушкина едет с родины, а не с чужбины; стало быть, смерть ему несут родные просторы.

Как видим, речь здесь не идет ни об Адрияне, ни о том, что тот не допил рюмку, ни о гостях; в каком-то смысле речь идет только о мертвецах, но лишь об одном — о нем самом, о поэте Пушкине. И цепочка вовсе не «Адриян-насмешки гостей-кошмар», а совсем иная: «Гроб-мертвый лик-мертвое тело Пушкина едет с родины».

Синтезируя текст, получаем такую фразу: *ЭТО ГРОБ, ГРОБ ПУШКИНА — РОДОВОЙ, ОБРАЗЦОВЫЙ, В НОВИНКУ ИМ И ПУШКИНУ. ОН ЛИ НАЧАЛО? — МЕРТВЫЙ ЛИК С РОДИНЫ. ЭТО МЕРТВЫЙ ПУШКИН ЕДЕТ. ЭТО ТЕЛО ПУШКИНА*. Итого 25 слов. В принципе, этого тоже достаточно для картины-руны.

Затем черед доходит до третьего рисунка, что и отмечает С.А. Фомичев: *Третья иллюстрация еще дальше отходит от текста. Она появляется*

после описания сновидения Адрияна (приводим черновую редакцию, существенно отличающуюся от окончательной): «Целый день разъезжал от Никитских ворот до Разгуляя и обратно и приехал домой уже поздно. В светлице не было огня; дочери его давно уже спали. Он долго стучался у калитки, пока сонный дворник его не услышал. Адриян разбранил его по своему обыкновению и отправил его дрыхнуть; но в сенях гробовщик остановился — ему показалось, что люди ходят по комнатам. «Воры!» — была первая мысль гробовщика; он был не трусливого десятка, первым его движением было войти как можно скорее. Но тут его ноги подкосились и он от ужаса остолбенел (VIII, 633). Далее изображается похоронная процессия (о которой и слова нет в повествовании), прорисованная с большой тщательностью.

Опишем еще раз этот рисунок, неоднократо уже отмеченный в пушкиноведческой литературе, акцентируя внимание на некоторых важных, на наш взгляд, деталях, не привлекавших внимания ранее. Рисунок располагается вдоль всего листа, подчеркивая тем самым протяженность процессии: лошади под темными попонами, громадный катафалк с возницею на облучке и могильщиками на подножке, далее поп в рясе и наследник покойной с непокрытой головой, со шляпой в одной руке и большим белым платком в другой; стоящий на тротуаре и пропускающий процессию Пушкин в плаще; дама в широкой шляпе и щупленький господин со вздетыми в горести руками; и, наконец, последняя пара: лысый человек на заднем плане и некий мужчина — слева от него. Казалось бы, вполне реалистически прорисованная сцена с мастерски (при предельной экономии изобразительных средств) намеченными характерами лиц в похоронной процессии. Но вот последняя из фигур — все ли здесь в порядке? Мужчина в коротком камзоле (явно нерусского покроя) и, несомненно, в головном уборе (это в похоронной процессии-то!), да еще в каком! — в берете с пером. Нечто подобное мы встречали в пушкинской графике — в изображении Мефистофеля в тетради ПД 835 (л. 74 об.) А возница — ведь он тоже смахивает на некое фантастическое существо: траурная шляпа делает его похожим на какое-то насекомое с длинным хоботком. И снова у Пушкина имеются графические аналоги этому рисунку: изображение беса в тетради ПД 835, л. 56 (обликом и позой напоминающего насекомое) и в тетради ПД 831, л. 35.

Так, не находя прямого соответствия с текстом повести, хотя и воссоздавая неминуемо подразумеваемое по ходу действия событие (богатые похороны — своего рода триумф Адриянова ремесла), иллюстрации Пушкина совмещают по-своему бытийный и фантастический колорит повести (ДЕН, с. 91–93). Казалось бы, если рисунок не находит прямого соответствия тексту повести, то он и не может рассматриваться как автоиллюстрация, ибо не иллюстрирует ничего из текста; однако исследователь убежден, что рисунок Пушкина не имеет иного назначния, кроме как позже, после написания повести, перевести ее содержание в графическую форму. И потому



Рис. 246. Рисунок похоронной процессии и мое чтение надписей

С.А. Фомичев стремится доказать читателю, что перед нами все-таки иллюстрация Пушкина. Посмотрим очередной раз, так ли это.

Естественно, что, с нашей точки зрения, данный рисунок является продолжением предыдущих и связан с Пушкиным в качестве покойника (рис. 246). Отсюда непонятно, почему С.А. Фомичев предположил, что покойником является женщина — ведь лица покойного не видно. Что же касается «лошадей в попонах», то уже передние ноги и низ попон образуют слово **ГРОБ**, а на попоне можно прочитать при обращении в цвете **И РУНЫ**. Верх попоны и ее нижняя кромка могут быть прочитаны как слова **РУНА ХРУПКАЯ**. Хомут передней лошади и знаки, которые образуют выгнутые спины, содиняются в буквы слов **ЗВУКИ ОРКЕСТРА**. Сцепка лошадей с катафалком представляет собой лигатуру слова **РАУТ**. Шляпа и хомут возницы образуют не только узор насекомого, но и лигатуру слова **ГУСАР**. На нижней, затемненной стороне гроба можно различить буквы слов **Я, ПУШКИН, ЛЕЖУ**, а на передних растяжках, поддерживающих гроб, и на его верхней части читается слово **ЗАМЕРТВО**, а при обращении верхней части гроба в цвете можно различить слова **В ЯЩЩИЧКАХ**. Как видим, действительно, речь идет о Пушкине и его похоронах, что продолжает развиваемую им в предыдущих рисунках тему.

Переднее колесо обозначает буквы только при обращении в цвете; они образуют слова **СЕ САЛУН**, тогда как свесившиеся ноги кладбищенских рабочих продолжают тему, создавая слова **МОЙ ЯР**. Спицы заднего колеса могут быть

прочитаны как слово **ПУШКИНА**. В задних изгибах рессор, поддерживающих гроб, читается слово **ХАРИ**, тогда как туловища и лица седоков могут быть прочтены как слово **РЕБЯТ**. Таким образом, передня часть процессии — не что иное, как *ЗАБЕГАЛОВКА «МОЙ ЯР» ПУШКИНА С ХАРЯМИ РЕБЯТ*. Как мы помним, «харя» — это очень шаржированный портрет знакомых.

Продолжим рассмотрение, прочитав надписи на «попе в рясе» и на «наследнике покойной с непокрытой головой». «Поп в рясе», если прочитать штриховку, оказывется **ГУЛЛИВЕРОМ ПУШКИНЫМ**, он идет без какого-либо головного убора и опирается на трость, оба недостатка священнослужителю не позволены. «Наследник», если прочитать надпись на ногах «попа», а также штрихи между ним и следующим персонажем — это **НЕ Я, НО ПУШКИН**, то есть еще один представитель пушкинской родни. Как видим, пока что процент угадываний пушкиноведа не велик. Далее «Пушкин в плаще» — это странно, ибо в таком случае у поэта явно женские пропорции, да и весьма солидный рост. Положив изображение «Пушкина» влево, можно прочитать на его теле внизу слово **МИЛА**, а вверху — **СИНАТУЛЛИНА**, то есть вполне тюркскую фамилию. Хорош «Пушкин»! На следующей даме читаются слова **АСЯ, РОДНЯ ИГОРЯ**, человек, держащийся за голову, если читать пробелы за ним и перед ним, обращенном цвете, есть **ВАДИМ**, и, наконец, «мужчина в коротком камзоле», напоминающий Мефистофиля и не снимающий шляпы перед самим собой — это **АЛЕКСАНДР, Я**. Словом, как обычно, все персонажи подписаны самим поэтом.

Теперь можно синтезировать весь текст: *ГРОБ И РУНЫ, РУНА ХРУПКАЯ. ЗВУКИ ОРКЕСТРА. — ГУСАР. — Я, ПУШКИН, ЛЕЖУ ЗАМЕРТВО В ЯЩИЧКАХ. — ЭТО ЗАБЕГАЛОВКА «МОЙ ЯР» ПУШКИНА. РАУТ, ХАРИ РЕБЯТ: ГУЛЛИВЕР ПУШКИН; НЕ Я, НО ПУШКИН; МИЛА СИНАТУЛЛИНА; АСЯ, РОДНЯ ИГОРЯ; ВАДИМ; АЛЕКСАНДР — Я*. Всего — 35 слов. Настоящая картина-руна, хотя здесь она называется «гроб и руны».

С.А. Фомичев продолжает: *Четвертая иллюстрация подытоживает «страшную сцену»: «бедный хозяин <...> потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта и лишился чувств» (VIII, 94). В сущности, тут три рисунка, три детали подразумеваемой сцены: в центре — улыбающийся скелет («В эту минуту маленький скелет продрался сквозь толпу и приближился к Адрияну. Череп его ласково улыбался гробовщику. Клочки светло-зеленого и красного сукна и ветхой холстины кое-где висели на нем, как на шесте, а кости ног бились в больших ботфортах, как пестики в ступах» — VIII, 93–94), справа — головы двух мертвецов («бригадир, похороненный во время проливного дождя» и «покойница в чепце»), слева — виньетка: распятие и свеча* (ДЕН, с. 93).

Действительно, на рисунке (ПД 997, л. 35) (ДЕН, с. 91) имеются три сюжета; я начну читать слева (рис. 247). На распятии буквы выделены жирным шрифтом, они образуют два слова, **ПУШКИН, Я**. Свечу вместе с подставкой следует повернуть на 90° вправо, тогда можно будет обнаружить надпись **ЧИСЛО**, однако само число еще предстоит выяснить. На левом углу столика видны



Рис. 247. Скелет из «Гробовщика» и мое чтение надписей

начальные знаки как бы числа 10, тогда как на правом — другие части того же; однако, если совместить эти изображения и повернуть так же на 90° вправо, мы получим не 10, а 6. Еще две шестерки можно выявить на чашке подсвечника, так что полное число, как я понимаю, это **666**, «число зверя», худшее из чисел. Иными словами, Пушкин чувствует, что попал в самый жуткий переплет.

Далее идет изображение скелета, где подозрение на надпись образуют зубы; но для чтения череп необходимо повернуть на 180°. Тогда на зубах можно прочитать надпись **МАРАТ**. Почему Пушкин вспомнил это имя, пока неясно. Далее на ключице скелета читается слово **ЛИКЪ**. Если верхнюю часть грудной клетки обратить в цвете, то можно будет прочитать слова **В ГОСТИ КЪ МАРАТУ**. Итак, если череп-Марат обозначает Смерть, то скелет собрался в гости к Смерти. Поразительно, но именно на этом же фрагменте внизу начертано **СЕ** (знак С — в зеркальном начертании) **Я**. Следовательно, скелет принадлежит Пушкину. И действительно, если правую часть низа грудной клетки (ниже рассмотренного фрагмента, от зрителя слева) развернуть вправо на 90°, можно прочитать фамилию: **ПУШКИН**. Так что в гости к Марату-Смерти пожаловал сам поэт — это продолжение загробной истории.

Самый верхний участок грудной клетки, особенно его левая часть (справа от зрителя), имеет надпись **КАРТИНА-РУНА**. Хотя жанр данного изображения ясен и без подписи, все-таки наличие такой надписи подтверждает, что каждая из рассмотренных иллюстраций к повести «Гробовщик» представляет собой именно картину-руну.

Левая часть грудной клетки (от зрителя справа), будучи повернута на 90° вправо, образует три слова: крупными буквами написано слово **ПАРАДЫ**, а более мелкими — **ВОКРУГ ХРАМА**. Кроме того, слова **КРУГ ХРАМА**, дублирующие данную надпись, можно встретить в самом центре грудной клетки без каких-либо поворотов букв. Талию обвивает надпись **ТАНЕЦ**, а лохмотья и берцовые кости представляют собой буквы слова **ГУСАРА**. Низ тех же костей и лохмотьев передает слова **НА МРАМОРНОЙ**, а блик левого сапога при его обращении в цвете заключает фразу, передавая слово **ПЛИТЕ**. Если вспомнить, что под ГУСАРОМ на предыдущей иллюстрации Пушкин понимал гробовщика, сидевшего на облучке катафалка, то можно понять, что скелеты танцевали на мраморной плите у подножия храма танец гробовщика, проведя прежде вокруг него парад.

А на том же голенище левой ноги штриховка-росчерк может быть прочитана как **ТАНЦЫ ПУШКИНА**. Смысл этого выражения может быть двояким, например и ТАНЦЫ ДРУГИХ МЕРТВЕЦОВ, ПРИДУМАННЫЕ ПУШКИНЫМ, и ТАНЦЫ, ИСПОЛНЕННЫЕ СКЕЛЕТОМ САМОГО ПУШКИНА. Полагаю, однако, что Пушкин вкладывал в него второй смысл.

Теперь посмотрим надписи на двух портретах. Волосы висков верхнего образуют слово **ЛИКЪ**, тогда как на средней части лица при обращении в цвете можно прочитать слово **МАРАТ**. Это же слово **МАРАТ** читается и на верхе чепца женщины, и на пальцах руки женщины (знак М при этом перевернут на 180°). Стало быть, перед нами не просто смертные, но мертвецы. Контур женского лица, повернутый на 90° вправо, как показано на врезке, образует слова **ЛИКЪ УЛЬСЕГГ**; второй раз это неведомое слово **УЛЬСЕГГ** можно прочитать на затылке у верхнего портрета, перевернув этот фрагмент на 180°. Как мы помним, Пушкин любил переворот на 180° для указания на принадлежность к нечистой силе. Заметим, что надпись УЛЬСЕГГ можно прочитать и в два слова, УЛЯ СЕГГ, и тогда перед нами ЛИК УЛИ СЕГГ. Таковы надписи на этой иллюстрации.

Синтезируя их, мы получим такой текст: *ЧИСЛО 666. КАРТИНА-РУНА. ПУШКИН, Я, В ГОСТИ К МАРАТУ. ЛИК МАРАТА — ЭТО Я, ПУШКИН. ПАРАДЫ ВОКРУГ ХРАМА, КРУГ ХРАМА. ТАНЕЦ ГУСАРА НА МРАМОРНОЙ ПЛИТЕ. ТАНЦЫ ПУШКИНА. ЛИК-МАРАТ — ЛИК УЛИ СЕГГ. УЛЯ СЕГГ.* Итого — 34 слова.

Есть еще заключительный рисунок, о котором С.А. Фомичев высказался так: *Но и это еще не все. Под черновой рукописью повести — характерный пушкинский росчерк, рядом с ним помета:*

9 сентяб<ря>
Болди<но>
1830
Письмо от Nat. —

а ниже снова фигура возницы и профиль невесты (и то, и другое перечеркнуто). Поперек листа едва ли не в тот же день записывается и план еще одной повести, «Станционный смотритель».

Выясняется, что повесть «Гробовщик» Пушкин написал после получения первого письма от невесты, — судя по почерку, в один присест. В тот же день он напишет ответ, где, в частности, заметит: «У нас в окрестностях — Cholera morbus (очень миленькая особа)» (XIV, 416; перевод с франц.). В письме к ней же от 4 ноября мы неожиданно находим след замысла повести «Гробовщик». Беспокоясь о невесте, оставшейся в Москве, где уже бушевала холера, он пишет: «Как вам не стыдно было оставаться на Никитской во время эпидемии? Так мог поступить ваш сосед Адриян, который обделывает выгодные дела <...>, но вы! — право, я вас не понимаю» (XIV, 418; перевод с франц.). Таким образом, в третьей иллюстрации к повести вполне могли отразиться живые впечатления самого Пушкина, посещавшего невесту «на Никитской» (не потому ли он и изобразил себя зрителем похоронной процессии?).

Что же касается первой виньетки под росчерком — она тоже значима. На третьей иллюстрации возница представлен в фантастическом обличье (что предвосхищало «страшный» колорит дальнейшего повествования). Теперь же он вполне реален: траурная шляпа сдвинута почти на затылок, открывая его земное, отнюдь не скорбное лицо. Фантасмагория повести оказалась лишь сном хмельного Адрияна, и в заключительной виньетке словно проглядывает улыбка самого писателя. Улыбается и Натали, изображенная чуть ниже. Не для нее ли придумал свой «страшный рассказ» Пушкин? (ДЕН, с. 93–94). Меня смущает непоследовательность пушкиноведа: серия рисунков Пушкина датирована самим автором 9 сентября 1830 года, а «след замысла повести «Гробовщик» он же относит к 4 ноября. Получается, что замысел, по словам самого пушкиноведа, возник после того, как были сделаны иллюстрации, то есть рисунки Пушкина при такой последовательности событий носили как раз характер замысла, а не дополнительной графической информации к уже готовому тексту. Именно эту мысль я и отстаиваю. Из приведенных строк следует, что роль гробовщика Пушкин переложил с Николая Раевского на соседа Натали Адрияна, проживавшего на Никитской в Москве, что совершенно не принципиально.

Опять возникает вопрос: действительно ли улыбается Пушкин, изобразив возницу, и улыбается ли профиль Натали? Все это можно узнать, прочитав надписи.

Посмотрим, что начертано на гробовщике (рис. 248). Единственное место на фигуре, где я обнаружил надписи — это заштрихованная часть тела возницы. Однако там можно прочитать слова, совершенно далекие от имени Адриян: слова **КАРТИНЫ-РУНЫ**, что, конечно же, относится ко всем рисункам из черновика повести «Гробовщик», включая и данный. Место между вожжами и ногами возницы весьма подозрительно на предмет существования знаков при обращении цвета; и действительно, там можно обнаружить по меньшей мере два знака с чтением **ЛИКЪ**. Другое пространство, между спиной и сиденьем возницы, более информативно; после обращения в цвете там читается слово **МАРАТА**. Как мы помним, ЛИК МАРАТА — это лицо Смерти. Так что ничего ново-

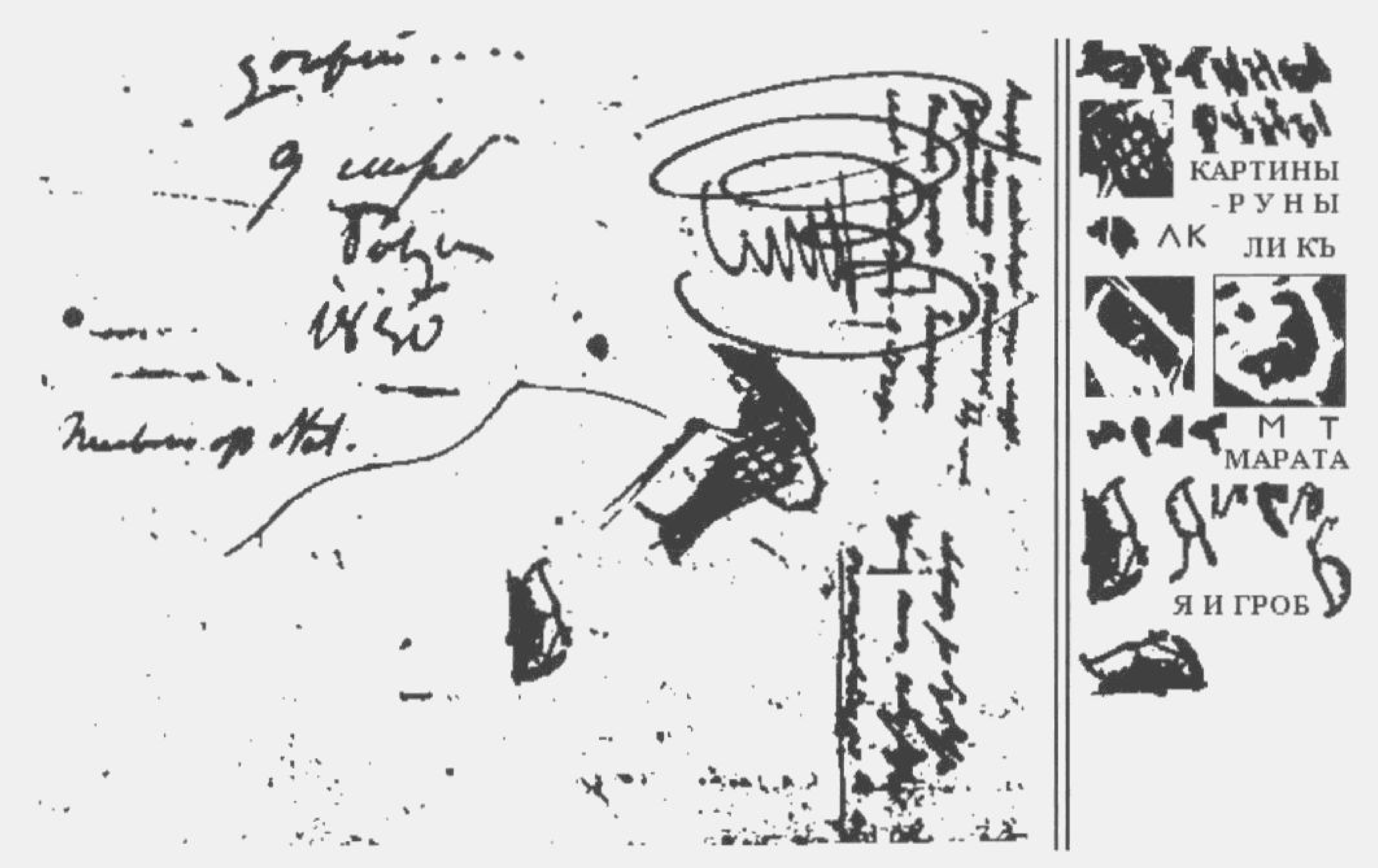


Рис. 248. Заключительный рисунок «Гробовщика» и мое чтение надписей

го по сравнению с другими «иллюстрациями» данный рисунок не приносит, и Пушкину тут совсем не до улыбок.

Что же касается лица невесты, переданного черным силуэтом, то, как видно на врезке, оно совершенно сурово и абсоютно неулыбчиво, а складки чепца можно понять как открытую голень женской ноги в босоножке с ремешками на пальцах и ремешком выше ступни. Черное лицо и привлекательная ножка, — вот впечатление поэта от Натали. Более того: если то же изображение повернуть на 90° вправо, можно предположить, что на холме стоит гроб, а над ним трудятся два гробовщика, один из которых, в шляпе, сверху опускает гроб (оба персонажа переданы «скелетным изображением), а другой стоит в могильной яме и принимает его. Надпись гласит: **Я И ГРОБ**. Какая уж тут улыбка! Видимо, так, черной от горя, но прекрасной в своей красоте должна встретить Натали известие о смерти будущего мужа. Так что две данные надписи и являются идеей, позже воплощенной в повести «Гробовщик», а весь текст данных двух фрагментов очень короток: *ЛИК МАРАТА: Я И ГРОБ. КАРТИНЫ-РУНЫ*. Итого — 7 слов. Здесь обозначена и основная идея предыдущих рисунков, и жанр замысла: картины-руны. Пока еще не подобраны имена исполнителей, но в письме к Натали Пушкин впомнил имя ее московского соседа Адрияна, и оно вполне подошло для исполнения роли ГУСАРА.

Что же касается росчерка, то, как мы помним, он гласит просто СМОТРЕЛ и констатирует проверку точности в данном случае рисунков-картин, то есть замыслов, но не готового результата. Итак, все предположения пушкиноведа о точной иллюстрации текста повести краткими словами тайнописи не подтверждаются. Речь в «Гробовщике» идет вовсе не о фантасмагории подвыпившего

Адрияна, а о том, каким покажется многим Пушкин, когда он станет покойником, о суеверном ужасе перед ним, как и перед любым другим «ликом Марата», например, перед «бригадиром, похороненным во время проливного дождя» и даже перед самой обыденной «покойницей в чепце».

Спутаны пушкиноведами и автопортреты Пушкина в рисунках на тему «Гробовщика». На самом деле это не дама Людмила Синатуллина из похоронной процессии, а безрукий скелет в ботфортах. Но есть Пушкин и в похоронной процессии, и даже раздвоен: с одной стороны, это его везут «в ящичках» (в гробе) на катафалке, с другой стороны, он — самый мелкий и самый последний из всех (ведь на социальной лестнице он ниже них), одетый в костюм флорентийского художника (он имеет возможность бесстрастно зарисовывать данную бытовую сценку). Так что можно согласиться с пушкиноведами в том, что все рисунки Пушкина весьма продуманны, но вовсе не как автоиллюстрации, а как решение ряда чисто философских проблем (Я и смерть; реакция друзей на Мое место в гробу; гроб как простой ящик; траурная процессия родственников, где Я оказался бы последним; мертвец как осквернитель храма за счет танцев и парадов; распятие и свеча, ведущие к числу 666; обычные люди в качестве покойников внушают ужас; горе жены, еще более прекрасной в трауре).

«Домик в Коломне»

Продолжая мысль о том, что обращение Пушкина к автоиллюстрациям оттеняло наступивший разлад с современникми, С.А. Фомичев так отзывается о рисунках «Домика в Коломне»: *Показателен в этой связи рисунок, венчающий беловой автограф «Домика в Коломне» (ПД 915) и помещенный под характерным пушкинским росчерком. Эта иллюстрация имеет, на наш взгляд, иносказательный смысл, объясняющий общий замысел поэмы, читателя которой Пушкин дразнит в заключительной октаве («... ничего / Не выжмешь из рассказа моего»). Вот после этого Пушкин (для себя) рисует герб: французский щит, оперенный стрелами и под короной, с перевязью слева; в верхнем поле щита обозначен крест, в нижнем — схематическое изображение руки с мечом. Рисунок не имеет никакого отношения к событиям поэмы. Если бы мы нашли его в черновой рукописи, мы могли бы расценить его как арабеск, графический экзерсис, возникший в творческой паузе. Но здесь он венчает беловую рукопись.*

Однако вспомним, что замысел шутливой поэмы возник в ответ на упреки критики, обвинявшей Пушкина в нежелании (или неумении) откликнуться на первые военные победы николаевского царствования. В самых первых приступах к поэме, написанной октавами, поэт вспоминал об авторе «Освобожденного Иерусалима», и поэтому рисунок-концовка наполняется смыслом: атрибуты крестоносцев (о которых повествовала поэма Т. Тассо), изображенные в геральдических символах щита, здесь вполне очевидны. Следовательно, весь рисунок

вполне соответствует издевке над читателем («Так вот куда октавы нас вели! / К чему такую подняли тревогу, / Скликали рать и с похвальбою шли?» — V, 93) и обнаруживает (опять же «для себя») ее пародийный смысл, подобно тому, как это было уже в «Графе Нулине», о котором поэт впоследствии свидетельствовал: «Мысль пародировать историю Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (XI, 188) (ДЕН, с. 85–86). Опять мы видим странные предположения пушкиноведа, который, с одной стороны, полагает и в данном случае, что Пушкин вначале вспоминал свои строки, а потом искал наилучшее графическое воплощение изложенных там мыслей, а с другой — прямо заявляет, что *рисунок не имеет никакого отношения к событиям поэмы*; спрашивается, иллюстрацией чего в таком случае он является? И чтобы ответить на этот простой вопрос, С.А. Фомичев предлагает очень натянутое объяснение, что Пушкин-де должен был писать патриотические стихи в ответ на победы николаевской эпохи. Стихи — возможно, но от него никто не ждал патриотических рисунков; и кстати, как показал сам же Фомичев, ничего патриотического в данной геральдике нет. Как всегда, поищем ответа на связь с поэмой в тайнописном тексте самого поэта.

Прежде всего, щит венчает корона (рис. 249). Надпись над ней начертана весьма неразборчиво, но, прочитав первые буквы и слегка переставив последние, получим слово **ЦАРИЦЫНА**. Если же перевернуть саму корону на 180° и разделить на получившиеся знаки, то можно обнаружить слово **ШАЛОСТЬ**. Так что перед нами — не «царская», но «царицынская» шалость, то есть относящаяся к кому-то, кого поэт мог назвать «царицей», возможно, в шутку. Если переворачивать на 180° пришлось корону, то, возможно, так же следует поступить и со щитом? Тогда читаются отдельно правая и левая части. Справа, то есть от верха середины до правого края, можно выделить знаки, образующие слово **КОЛОМЪНА**. А знаки слева могут быть сложены в слово **МАТЪРЕНА**. Верх щита, который при повороте становится его низом, создает слово **НАКУПИЛА**. Далее читаются знаки, расположенные на остриях пик. Начав с правого нижнего и идя против часовой стрелки, получим ряд знаков, которые соединяются в слова **ЧЬРОДЕЕВЫХ ЧЕЛОВЕКЪ И ТОПОРЪ**, то есть *ЧАРОДЕЕВЫХ ЧЕЛОВЕКА И ТОПОР*. Видимо, в этом и состояла «царицына шалость» — вместо того, чтобы нанять обычного человека и купить обычный топор, Матрена из Коломны, видимо пожадничав, купила «чародеев», то есть волшебный вариант. Перед нами опять мотив наказания человека за жадность, но теперь уже не попа с «толоконным лбом», а скупой женщины из провинции. Так что рисунок щита содержит основную идею поэмы «Домик в Коломне», и о нем совершенно не следует говорить как о постороннем предмете.

Синтезировав текст, получим такое сообщение: *ЦАРИЦЫНА ШАЛОСТЬ. КОЛОМНА. МАТРЕНА НАКУПИЛА ЧАРОДЕЕВЫХ ЧЕЛОВЕКА И ТОПОР.* Итого — 9 слов, так что назвать данный рисунок картиной-руной возможности нет. Зато здесь в очень сжатом виде дана основная идея поэмы.



Рис. 249. Щит и изображение Мавруши, а также мое чтение надписей

На тот же рис. 249 я вынес и изображение Мавруши, о котором у С.А. Фомичева, к сожалению, ничего не сказано. Положив изображение лица, то есть повернув его на 90° направо и рассматривая контуры лица и завитушки чепца как буквы и знаки, получаем слова **МАВРУШКИН ЛИКЪ**. Узел чепца на самом верху и знаки под ним составляют слово **32-ЛЕТНЯЯ**. Верхняя часть блузки может быть прочитана в виде слов **СЬЛУЖАНЪКЪ** (то есть *СЛУЖАНКА*) **У МАТРЕНЫ**. Далее идут довольно жирные знаки на уровне лифа и выше пояса, образующие слова **КОСАЯ УРОДИНА**. Тем самым, служанка, приобретенная «по сходной цене» у чародея, не только уродлива, но и косоглаза. Графика рук и пояса очерчивает слова **ПАРОДИЯ НА ЛИКЪ**. Знаки вдоль юбки справа от зрителя образуют слово **ЖЕНЩИНЫ** (знак ЩЕ в виде W перевернут на 180°). Низ подола юбки также содержит знаки, которые теперь можно прочитать иначе, как **И С КОСТЯНОЙ**, тогда как ступни в домашних тапочках с острыми носами и знаки правее них образуют слово **НОГОЙ**. Так что Мавруша была задумана Пушкиным не только как урод, как косоглазая 32-летняя (то есть по тем временам очень немолодая особа), но и как одноногий инвалид на протезе. Наконец, при обращении в цвете верхней части блузки можно прочитать что Мавруша — мужчина, то есть слова **ПРИЯТЕЛЬ ПУШКИНА**, ибо пока разработка этого персонажа шла в сторону придания ему максимума отталкивающих черт. Более того, можно даже узнать фамилию этого приятеля, которая написана поэтом в виде одного знака и букв в низу голеней над стопами. И эта фамилия — **МАШКОВ**. Иными словами, пока поэтом разрабатывался замысел, но никак не графическая иллюстрация готового поэтического текста.

Теперь синтезируем полученный результат: *МАВРУШКИН ЛИК. 32-ЛЕТНЯЯ СЛУЖАНКА У МАТРЕНЫ, КОСАЯ УРОДИНА. ПАРОДИЯ НА ЛИК ЖЕНЩИНЫ, И С КОСТЯНОЙ НОГОЙ. ПРИЯТЕЛЬ ПУШКИНА МАШКОВ.* Итого — 20 слов. Это превышает обычный размер «маски-руны», но хорошо вписывается в рубрику «лика».

Третий рисунок той же поэмы имеет весьма обстоятельный комментарий С.А. Фомичева: *Любопытна также иллюстрация в том же беловом автографе — «бреющаяся Мавруша» В этом рисунке неожиданно обнаруживается подспудная связь с нереализованным замыслом Пушкина о «влюбленном бесе»: план такого произведения он наметил в начале 1820-х годов, тогда же обдумывал и развитие данного сюжета в форме поэмы, что, между прочим, получило отражение в его графике. В конце же 1820-х годов Пушкин неоднократно рассказывал эту историю в различных салонах. Один из таких рассказов услышал В.П. Титов, записал его и, с одобрения Пушкина, напечатал в «Северных цветах на 1829 год» под названием «Уединенный домик на Васильевском» и под псевдонимом «Тит Космократов». Замечено, что «...в «Домике в Коломне» мы встречаем ту же обстановку, что в «Уединенном домике». Здесь тот же скромный домик в уединенной части города, бедная вдова с молодой хорошенькой дочерью и старухой кухаркой, их единственной прислугой; те же интересы и мечты; мелькает образ той же гордой графини, противопоставленной скромной Параше, правда, в совершенно другой обстановке — в церкви <...>, наконей, появляется и молодой человек под видом кухарки, для чего — так и остается невыясненным; вынут только главный стержень, вокруг которого вращается все действие в программе и в «Уединенном домике», исчез влюбленный бес, и вместе с ним исчезло все трагическое и романтическое в повести <...>. Но и после того, как он был использован в «Домике в Коломне», сюжет этот не окончательно исчез из пушкинского творчества; черты его мелькнули еще раз — и на этот раз вновь в трагической, хотя и вполне реальной обстановке, а именно в «Медном всаднике» (ПИС, с. 32).*

О том, что мысль о «влюбленном бесе» занимала Пушкина в процессе работы над октавами, несколько неожиданно свидетельствует один из рисунков в рукописи ПД 915. Еще М.В. Добужинский обратил внимание на то, что зарисовка «бреющейся Мавруши» находится в разительном несоответствии с текстом только что законченной поэмы Пушкина: он словно «забывает, что у него старуха входит в комнату и на пороге видит бреющуюся Маврушу, а рисует эту старуху, появившуюся в окне» (ДОБ). Причину этой «ошибки» Пушкина убедительно раскрывает Р. Шульц, обращаясь к иллюстрированному изданию романа Казота «Влюбленный дьявол» (во многом послужившего образцом для подобного же пушкинского замысла): «Сцена разоблачения у Пушкина весьма эффектна и соответствует сцене разоблачения



Рис. 250. «Бреющаяся Мавруша» и мое чтение надписей

Бьондетты (героини романа Казота — С.Ф.*). Здесь Пушкиным использован прием травести: во «Влюбленном дьяволе» разоблачается паж, оказавшийся женщиной, а у Пушкина — прислуга, оказавшаяся мужчиной. Сходство обеих сцен становится особенно очевидным, если сопоставить пушкинскую иллюстрацию с гравюрой романа Казота. Как видим, на гравюре «Сцена разоблачения Бьондетты» слева у столика сидит до половины обнаженная девушка и, подбирая шпильками волосы, смотрится в зеркало, стоящее перед ней; а в окно заглядывает человек. Любопытно здесь то, что это графическое изображение (выполненное самим Казотом —* С.Ф.*) в действительности отклоняется от текста в романе. Олимпия, соперница Бьондетты, описывает эту сцену следующим образом: «Один из моих доверенных видел сквозь замочную скважину, как она одевалась» (ШУЛ, с. 159)* (ДЕН, с. 88). Как видим, перед нами — опять несоответствие «иллюстрации» тексту Пушкина; однако теперь пушкиноведы ссылаются на то, что Пушкин свою иллюстрацию якобы позаимствовал у Казота. К иллюстрации Казота мы еще вернемся, а пока посмотрим, какой текст был вписан Пушкиным в рисунок «бреющейся Мавруши» (рис. 250).

Рисунок Пушкина (ПД 915, л. 9 об.) (ДЕН, с. 84) несколько небрежен и содержит три плана, на переднем из которых расположен кот спиной к зрителю, на втором — бреющаяся Мавруша и на третьем — воздевшая от уди-

вления руки дама в чепце. В отношении кота мы уже выяснили (в главе о рассмотрении рисунков животных), что штриховка на нем гласит: *КОТ МУРЛЫКА ПЛОХОЙ*. Далее обратим внимание на третий план: чепец на женщине может быть прочитан как слова **СЕ МАТРЕНЪ**, то есть *ЭТО МАТРЕНА*, тогда как пальцы кисти левой руки (от зрителя справа) можно прочитать как слово **ЭКОНОМЪКА**. Следующие слова читаются на рукаве правой руки и чуть выше линии подоконника: **И ПРАЧКА**. Итак, данный персонаж обозначен в духе масок-рун. Однако главным персонажем является все же Мавруша. Надписи мы находим уже на ее чепце, где начертаны слова **МАВРУШКА, ЛИКЪ-РУНА**, и чуть ниже — **СЕ РУНА**. Таким образом, очерчен жанр изображения: ЛИК-РУНА, что предполагает не менее двух десятков слов и более детализированную характеристику персонажа, чем в жанре маски-руны.

Дальше читается поднятая с бритвой правая рука служанки, глаза и нижняя часть чепца (последнее — с разворотом на 90° вправо), что образует три слова: **МУЖЧИНА ЖИЛЪ В МАВРУШКЕ**. Спустившись ниже, обследуем жирные обводы на уровне груди и левой руки «девушки»; мы получим слова (некоторые буквы, как и на прежних надписях, надо перевернуть на 180°) **СЕ ПУШКИНА ПРИЯТЕЛЬ**. Эти сведения мы уже знаем из предыдущего рисунка. На задней стороне левого рукава Мавруши читается фамилия, то ли **МАКАШИН**, то ли **МАКАЩИН**, и лишь очень хорошее написание того же слова на юбке на правом бедре помогает понять, что фамилия прототипа была все-таки **МАКАЩИН**.

На левом бедре складки собрались внизу юбки, и там можно прочитать слова **И ПУШКИН**, а чуть ниже — **ТО Я, МОЯ ТУТ**, а между ножками стула и чуть выше — слово **УЛЫБКА**. Напомню, что пушкиноведы подозревали улыбку Пушкина в «Гробовщике», где ее вовсе не было; здесь же Пушкин упоминает о ней в своем тайнописном тексте. На подоле юбки с переходом на левую ногу начертано: **НА КУМА МАКАЩИНЪ** (*МАКАЩИНА*), то есть Макащин приходился Пушкину кумом (кстати, здесь буква Щ видна очень отчетливо). На правой ноге россыпь букв образует слово **МАВРУШКА**. Слова **МОЯ МАВРУШКА** читаются на штрихове между передней и задней ножками стола при обращении штриховки в цвете и наклоне на 90° влево. Наконец, зигзаги в зеркале читаются как слово **ЗЕРЬКАЛО**, а при обращении в цвете там можно выявить слова **В ДОМЕ**.

Теперь можно синтезировать весь текст: *МАВРУШКА, ЛИК-РУНА. ЭТО РУНА. МУЖЧИНА ЖИЛ В МАВРУШКЕ. ЭТО ПУШКИНА ПРИЯТЕЛЬ МАКАЩИН. И ПУШКИН — ТО Я, МОЯ ТУТ УЛЫБКА НА КУМА МАКАЩИНА — МАВРУШКА. МОЯ МАВРУШКА. — ЭТО МАТРЕНА, ЭКОНОМКА И ПРАЧКА. КОТ МУРЛЫКА — ПЛОХОЙ. ЗЕРКАЛО В ДОМЕ*. Итого — 37 слов. Ясно, что подобный текст был составлен до того, как появились стихотворные строки с иным расположением персонажей в момент разоблачения бреющейся Мавруши. И Казот, полагаю, тут вовсе ни при чем. Впрочем, в последнем тоже попытаемся разобраться.

Рисунок Казота

В предыдущих главах мы видели, что даже при очень близком сходстве в рисунках Пушкина с некоторыми рисунками из работ зарубежных авторов всегда имелось несходство в тайнописи. Что же касается сопоставления Мавруши с Бьондеттой, то оно кажется очень натянутым из-за различия полов и несходства ситуаций: одно дело хорошенькая женщина в качестве пажа — она может показаться в мужском платье даже соблазнительной, и другое — косая уродина, оказавшаяся к тому же и мужчиной, и которую и разоблачает-то отнюдь не влюбленная в нее женщина. Тем более сходство отпадает при взгляде на гравюру из романа Казота: перед зеркалом женщина сидит в женском же платье и поправляет женскую же прическу; в данной сценке нет ни подглядывающего за ней мужчины, ни даже двери с замочной скважиной. Между тем, Бьондетта («Блондинка») должна была бы иметь на себе мужские панталоны, сапоги или мужские туфли, парик, словом, хоть чем-то напоминать пажа. Скорее всего — перед нами вовсе не Бьондетта.

Всматривание в рис. 251 подтверждает нашу догадку. Начав чтение с шиньона прически и читая буквы головы и левой руки, получим слово **МОДИСТКА**. Итак, перед нами вовсе не **ПАЖ**, но *МОДИСТКА*, то есть что-то вроде манекенщицы в салоне готового платья. Правая рука содержит буквы слова **СЕСТРА**, тогда как торс, повернутый на 90° вправо, испещрен весьма витиеватыми буквами в духе авангардизма XX века, образующими имя **ВЕРОНИКИ**. Итак, перед нами находится МОДИСТКА, СЕСТРА ВЕРОНИКИ. Но кто? Ответ нам дает штора справа вверху. Вначале надо прочитать черные буквы, перевернув правую половинку шторы на 180°, мы получим слово **МИЛАЯ**. Левая же половинка предлагает нам буквы без какого-либо поворота; они образуют слово **ТАНЯ**. Так что перед нами — МОДИСТКА, СЕСТРА ВЕРОНИКИ, МИЛАЯ ТАНЯ, а вовсе не ПАЖ БЬОНДЕТТА. Налицо ошибка Р. Шульца.

Тем не менее, продолжим чтение. На той же левой части шторы при повороте на 90° вправо и обращая в цвете, можно прочитать надпись **УСЛУГА**. Иными словми, «милая Таня» оказывает какого-то рода услуги, и ее полураздетый вид дает возможность предполагать, какого свойства эти ее услуги. Слева над женщиной находится штриховка обоев; при обращении ее в цвете на фоне вертикальных линий удается опознать ряд букв, образующих слова **ДЕВА В САЛОНЕ**. На столе лежит плотная скатерть; ее верхний край содержит темные буквы слов **ДЛЯ МУЖЧИН**. Итак, наши предположения только усиливаются; «милая Таня» оказывается просто ДЕВОЙ В САЛОНЕ ДЛЯ МУЖЧИН. Пуф, на котором сидит Таня, также содержит складки с черными буквами — из них складываются слова **А САМА ВЛАЧИТ**; эти буквы продолжаются и на складках скатерти стола, завершая фразу: **ГОЛОДНУЮ ЖИЗНЬ**. На обоях стены над пуфом читается слово **ВДОВА**, а штриховка пола, повернутая на 90° вправо и обращенная в цвете, гласит: **САЛОН ДЛЯ МУЖЧИН**. Так что Таня переодевается не у себя дома, а в мужском салоне. Наконец, про-



Рис. 251. Рисунок Казота и мое чтение надписей

светы пола между ее ногами и ножками стола при обращении в цвете составляют слово **ТАНЯ**.

Синтезируя весь текст, мы получаем: *ТАНЯ* (Пушкин бы далее добавил слово ЛИК-РУНА). *САЛОН ДЛЯ МУЖЧИН. МОДИСТКА, СЕСТРА ВЕРОНИКИ, МИЛАЯ ТАНЯ, ВДОВА. ДЕВА В САЛОНЕ ДЛЯ МУЖЧИН — А САМА ВЛАЧИТ ГОЛОДНУЮ ЖИЗНЬ*. Итого — 20 слов (хотя их наверняка несколько больше, я читал лишь наиболее крупные и броские надписи). Казот показывает непростую жизнь одной из второстепенных героинь, а вовсе не сцену разоблачения Бьондетты в качестве пажа. Сходства с сюжетом Пушкина тут нет никакого: ни прямого (разоблачения мужчины женщиной), ни антисимметричного (то есть разоблачения мужчиной пажа-женщины).

«Осень»

Анализу связи этого стихотворения с графикой Пушкина С.А. Фомичев посвящает целую главу «Взаимосвязь графики и текста»; это стихотворение оказывается у него образцово-показательным. Для наших целей сейчас не столь важно, каковы были исходные положения такого анализа, базирующиеся на наблюдениях А. Эфроса — этим проблемам мы отведем специальное место, — сейчас нам важнее рассмотреть один еще не прочитанный рисунок из данного стихотворения. О нем С.А. Фомичев пишет следующее: *Так был найден наконец размер стихотворения — шестистопный ямб, что вызвало необходимость отбросить все начальные строки и подумать заново, как и о чем пойдет речь. И пауза в воплощении начатого замысла разрешается*

на правом поле листа жанровой картинкой, — как обычно у Пушкина, слегка юмористичной.

Это сценка в гостиной. На диване, вытянув положенные одна на другую ножки (из-под платья видны только носки туфелек) сидит девушка. Сзади нее, опираясь на спинку дивана, ей что-то говорит молодой человек во фраке. К беседе с любопытством прислушивается молодая беременная женщина — в чепце, со сложенными руками на выступающем животе. На переднем плане, слева от них, лицом к нам, стоит третья женщина; левую руку она приложила к груди, в правой что-то держит — может быть, письмо.

В.Е. Якушкин, описывая тетрадь ПД 838, высказал предположение, что стихи, начатые на этой странице, напомнили Пушкину об аналогичных строках в четвертой главе «Евегения Онегина»:

Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,
Короче становился день,
Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась,
Ложился на поля туман,
Гусей крикливых караван
Тянулся к югу...

(VI, 89–90)

А потому, предполагал Якушкин, рисунок ассоциативно воскрешает в памяти поэта онегинскую картину («Может быть, это Татьяна, ее мать, сестра и Ленский, сообщающий о приезде Онегина» (ЯКУ). Н.В. Измайлов, учитывая возражения Б.С. Мейлаха на этот счет («...достаточно вглядеться в рисунок, в частности в фигуру молодой беременной женщины, чтобы отвергнуть подобное предположение» (МЕЙ, с. 227), все же констатирует: «Но как бы то ни было, этот рисунок связан с мыслями поэта об «уездных барышнях», его любимицах» (ИЗМ, с. 229). В самом деле, в тексте «Осени» далее не раз мелькнет перекличка с онегинским текстом. Поэтому замеченная Якушкиным ассоциативная связь вполне правдоподобна. Не следует только считать, что поэт здесь дает точную иллюстрацию к своему роману: скорее он свободно импровизирует, отталкиваясь от него (ДЕН, с. 38). Сразу же напомню, что у Пушкина практически нигде нет «точной иллюстрации» своих работ, ибо, как мы уже неоднократно видели, рисунки возникали ДО пушкинских стихотворных или прозических строк и, следовательно, не могли даже чисто физически хоть как-то «близко к тексту» их отражать. Замечу также как методолог науки, что почти всегда наука поклоняется *правдоподобию* и воюет с *истиной*; ибо *правдоподобие* есть нечто общественно ожидаемое, освященное авторитетом не только наиболее чутких к нему деятелей науки, но и са-



Рис. 252. Рисунок из «Осени» и мое чтение надписей

мого общества, тогда как истина чаще всего непредсказуема, а потому подозрительна, внезапна и чаще всего отвратительна при первом знакомстве. Ниже мы увидим, кем на деле являлись эти «уездные барышни». Поэтому переходим к анализу рисунка.

Прежде всего, я рассматриваю изображение женщины, стоящей слева, чью голову и верхнюю часть лифа я поместил на врезке (рис. 252). При повороте левого плеча женщины на 90° влево на нем можно прочитать слова **В МОСКВЕ, В ЖАВОРОНКАХ**, что обозначает место действия. Если же повернуть вправо на 90° складки, изображенные на ее пышном левом рукаве, то выявятся слова **КЪРТИНА-РУНЪ**, то есть *КАРТИНА-РУНА* и **БЕС В БАШКЕ**. Первое обозначает жанр рисунка, второе — либо характер героини, либо состояние поэта. Если же принять за буквы глаза, рот и нос и другие части лица, возникнут слова **МУЗЫКА В МОСКВЕ**. Вдоль правого плеча читается слово **МУЗА**, а на правом рукаве — слова **И ЕВТЕРПА**. Правая ключица читается **МАША**, а верх лифа — **АНТОНОВА**. Вероятно, это как раз женщина на переднем плане. Кисть левой руки, а также вертикальная линия лифа могут быть прочитаны как слова **И ЕЛЕНА РАЕВСКАЯ**. Возможно, что то же изображение является и Еленой Раевской; иными словами, перед нами собирательный образ Музы и Эвтерпы, который был инсценирован Марией Антоновой и Еленой Раевской. Правая кисть женщины в виде буквы Ф может быть разложена на ряд знаков с чтением **ВОТ ОН, ВРАГ!** Полагаю, что так Пушкин обозначил вспыхнувшее в нем мимолетное чувство к хорошеньким исполнительницам.



Рис. 253. Мария Волконская и мое чтение надписей

Штрихи на юбке этой женщины слева от зрителя повторяют, хотя и не полностью слова **ОН ВРАГ**, а справа от зрителя можно прочитать выражение **В ЖАВОРОНКАХ ДОМ НИКОЛАЯ**. На подоле юбки, в самом низу, читаются слова **И ВОЛКОНСКАЯ МАША**. Наконец, справа от стоп, на земле, написано выражение **ВОТ КАКИМИ И НАСЛАЖДАТЬСЯ**! Теперь понятно, что желавшего остаться невлюбившимся Пушкину было весьма трудно сдержать свои чувства, так что его врагами оказались сразу три женщины: Мария Антонова, Елена Раевская и сестра последней, Мария Раевская, в замужестве Волконская, занимавшиеся музицированием в доме генерала Николая Раевского в подмосковных Жаворонках. Все это читается на левом персонаже.

По всей видимости, сидящая женщина (рис. 253) как раз и есть Мария Волконская. Действительно, шапка волос может быть прочитана как слова **ВОЛКОНСКАЯ МАРИЯ**. А локон вдоль левой стороны лица (от зрителя справа) образует слово **ВОКАЛИЗ**. В прическе Пушкиным оставлена масса белых пятен, которые при обращении в цвете (я их показал на врезке) можно прочитать как слова «**ЕВА ПОД ЯВОРОМ**». Полагаю, что это — название вокализа. Надпись на верху лифа, на верхе пышного левого рукава, а также штриховка рукава при ее повороте на 90° влево могут быть прочитаны как слова **ВОКАЛИЗ И АНСАМБЛЬ ЕЯ С МАШЕЙ**. Здесь имеется в виду ансамбль Маши Волконской с Машей Антоновой.

На изображении правой руки, в том числе при обращении в цвете, выявляются слова **ВОЛЬНАЯ ИГРА**, что, как я полагаю, означает *СВОБОДНАЯ*



Рис. 254. Два второстепенных персонажа и мое чтение надписей

ТРАКТОВКА. Линия платья в районе ягодиц очерчивает слова **РИСУНОК В РУНЪХ**, то есть примерно тот же смысл, что и на предыдущей фигуре, *КАРТИНА-РУНА*. Низ подола платья и туфельки можно прочитать как две разных мысли: **МОСКВА** и **ОНА НЕ КНЯЖЬЯ ЛАДУШКА**, иными словами, Пушкин специально отмечает, что князь Волконский особенно не ласкает свою жену.

Из более далеких второстепенных персонажей сначала рассмотрим женщину (рис. 254). Если ее чепец повернуть на 90° вправо, на нем можно выявить слова **МА ШЕРЪ ЛИЗ**, то есть *МОЯ ДОРОГАЯ ЛИЗА*. Воротник при таком же повороте сообщает отчество Лизы: **МИХАЙЛОВНА**. Вероятно, речь идет о Елизавете Михайловне Ушаковой, с которой у Пушкина сложились доверительные и шутливые отношения. А на верхней части платья без поворота и с поворотом можно обнаружить буквы слов **ПРОСТОРНАЯ У КРАЯ НОГИ** — видимо, имеется в виду юбка. Иными словами, мысль о беременности данного персонажа, высказанная пушкиноведами, получает тут свое подтверждение, если полагать, что рисунок сделан после 1830 года, когда Е.Н. Ушакова вышла замуж за Киселева. Наконец, низ юбки и ноги при повороте на 90° вправо образуют уже употреблявшееся словосочетание **КАРТИНА-РУНА**. Разумеется, последняя констатация относится ко всей композиции, а не конкретно к данному персонажу. Что же касается мужчины, то на его плечах и ниже можно прочитать имя и фамилию в виде

слов **ХИТРОВАН КОПЕЙКИН**, (возможно, что имя и фамилия придуманы, а мужчина имел отношение к семье Хитрово; впрочем, я не удивлюсь, если Пушкин назвал Хитрованом и Лизу Ушакову, которая, возможно, не будучи беременной, надела просторную юбку с какой-то ей ведомой целью, но трюк ее стоит не больше копейки, и потому она — Хитрован Копейкин), а штрихи под правой рукой образуют автограф автора рисунка — **ПУШКИН**. Тем самым даны краткие пояснения всем пяти гостям дома генерала Раевского в Жаворонках.

Синтезируя весь тест и опуская повторы выражения КАРТИНА-РУНА, получаем такую тайнописную фразу: *БЕС В БАШКЕ. КАРТИНА-РУНА. В МОСКВЕ, В ЖАВОРОНКАХ. МУЗЫКА В МОСКВЕ. МУЗА И ЭВТЕРПА — МАША АНТОНОВА И ЕЛЕНА РАЕВСКАЯ, ВОТ ОН — ВРАГ! — И ВОЛКОНСКАЯ МАША. ДОМ НИКОЛАЯ В ЖАВОРОНКАХ. ОН — ВРАГ! ВОТ КАКИМИ И НАСЛАЖДАТЬСЯ! — МАРИЯ ВОЛКОНСКАЯ, ВОКАЛИЗ «ЕВА ПОД ЯВОРОМ». ВОКАЛИЗ И АНСАМБЛЬ ЕЕ С МАШЕЙ, СВОБОДНАЯ ТРАКТОВКА. МОСКВА: ОНА НЕ КНЯЖЬЯ ЛАДУШКА! — МА ШЕР ЛИЗ МИХАЙЛОВНА, ПРОСТОРНАЯ У КРАЯ НОГИ, ХИТРОВАН КОПЕЙКИН. — ПУШКИН.* Итого 66 слов, которые проассоциировались у Пушкина с настроением стихотворения «Осень». Речь идет вовсе не об «уездных барышнях», а о Елене Николаевне Раевской, будущей фрейлине императорского двора (1803–1852), и о княгине Марии Николаевне Раевской-Волконской (1805–1863). Если женщин такого уровня считать «уездными барышнями», то кто же тогда окажется в числе знати? Словом, как и во многих предыдущих случаях, пушкиноведы плохо вглядывались в графические опусы Пушкина.

«Цыганы»

Эту иллюстрацию из черновика поэмы мы уже рассматривали: двух медведей, где было начертано ГОСТЬ НАТАЛИ. МИШИ СТИХИ СМОТРЕЛ. МЕДВЕДЬ В ТАБОРЕ. А. ПУШКИН. Однако верх палатки и голову человека мы не проанализировали. Теперь мы это сделаем.

Верхняя часть палатки покрыта штриховкой (рис. 255), которую для чтения надо повернуть на 90° влево и обратить в цвете. Тогда можно прочитать слова: **СЕ НАША МАЛЯВКА**. Эта же часть на не обращенном в цвете фрагменте (на врезке справа) дает слово **НАШ**. Верх и середина штриховки на обращенном фрагменте можно прочитать как слово **КОШМАР**. На самом верху читаются слова (как с обращением в цвете, так и без него) **МИШКА, МИША**. Другие слова мною на этом фрагменте рисунка не обнаруживаются.

На изображении человека весьма информативна штриховка волос. Для ее чтения изображение опять следует повернуть на 90° влево и обратить в цвете. Без обращения можно прочитать выражение **СЕ НАШ АЛЕКО**, а с обращением, двигаясь от предпоследней строки вверх и читая некоторые буквы не справа, а слева (Пушкин здесь устроил настоящую тайнопись),

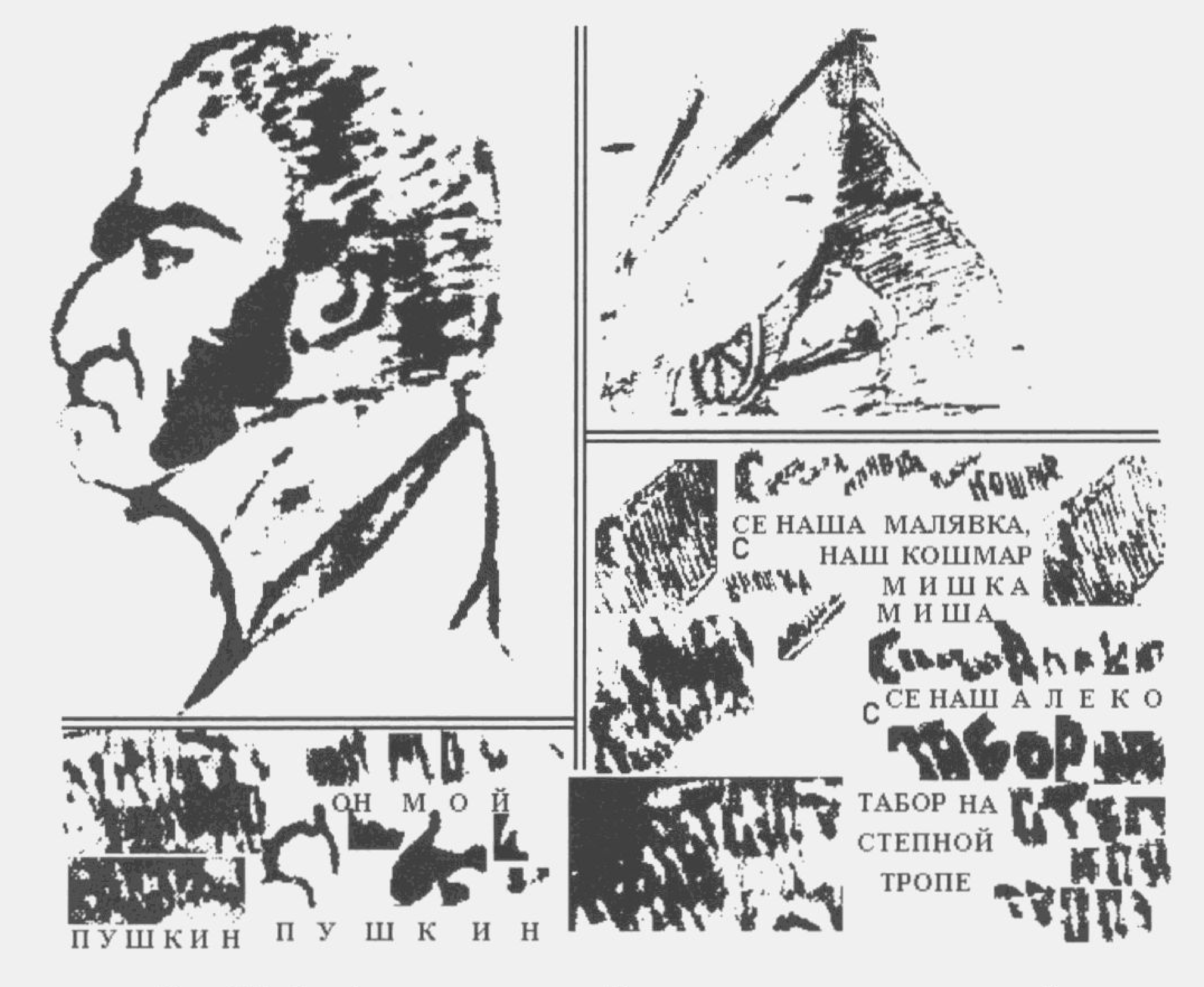


Рис. 255. Два фрагмента поэмы «Цыганы» и наше чтение надписей

можно прочитать такую мысль: **ТАБОР НА СТЕПНОЙ ТРОПЕ**. В месте наибольшей густоты росчерка читаются слова **ОН МОЙ**. В самом низу находится подпись, которую я не стал разбивать на отдельные буквы — **ПУШКИН**. Кроме того, ту же подпись можно увидеть в рельефе лица: линия под носом, передней губы и рта — буквы П, ноздря и складка носа — У, часть бакенбарды — Ш, переносица и бровь — К, верх бакенбарды — И, низ глаза — Н.

Полагаю, что перед нами не отдельные зарисовки, а картина-руна следующего содержания: *МИША. ЭТО НАША МАЛЯВКА, НАШ КОШМАР, МИШКА. ГОСТЬ НАТАЛИ. МИШИ СТИХИ СМОТРЕЛ. «МЕДВЕДЬ В ТАБОРЕ» — ЭТО НАШ АЛЕКО. А. ПУШКИН — «ТАБОР НА СТЕПНОЙ ТРОПЕ», ПУШКИН. ОН МОЙ, ПУШКИН.* Всего 28 слов. Из этой записи следует, что некий Михаил посетил Натали Гончарову; далее, что он заставил Пушкина посмотреть свои стихи; гость оказался мелким и по комплекции, и по части стихосложения; Пушкин задумал, с одной стороны, изобразить Алеко как медведя в таборе, с другой стороны, табор как неких благородных разбойников на степной тропе. Материал тайнописи свидетельствует опять в пользу замысла, а не иллюстрации готового произведения.

«Каменный гость»

Этот рисунок Пушкина 1830 года с лаконичной подписью *Дон Гуан. Иллюстрация к драме «Каменный гость»* я заимствовал не из книг пушкиноведов (ДУГ, с. 101, рис. 97). Кроме текста и главного персонажа на фоне дерева, а также некоторых городских построек вдали, на рисунке более ничего нет.

Как всегда, рассмотрим надписи Пушкина (рис. 256), для чего повернем на 90° вправо изображение головы и шляпы. Прежде всего читаются слова **ГОТОВАЯ ДРАМА**, что я понимаю как *ЗАКОНЧЕННАЯ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ДРАМАТУРГИИ ПЬЕСА*. Штриховку низа шляпы поворачивать не следует, хотя стоит обратить в цвете, что приводит к появлению слов **КАРТИНЪ-РУНЪ**; впрочем, в виде слов *КАРТИНА-РУНА* это же выражение дублируется штриховкой на правом плече.

Эфес шпаги в качестве монограммы может быть разложен на знаки, образующие слово **ПЛУТ**; перевязь в районе колен и некоторые знаки вблизи образуют слово **ДРОЖАТЪ**, а знаки в районе стоп при повороте на 90° вправо складываются в слово **КОЛЕНКИ**. А росчерки на дереве могут быть прочитаны как слова **ХИЛ** и **НИЧТОЖЕН**. Такова характеристика главного персонажа.

Полный текст невелик: *ГОТОВАЯ ДРАМА. КАРТИНА-РУНА. ПЛУТ, ДРОЖАТ КОЛЕНКИ, ХИЛ, НИЧТОЖЕН* — всего 9 слов. Пожалуй, это единственный пример иллюстрации, нарисованной ПОСЛЕ написания пьесы, и с этой точки зрения он весьма интересен. Но, как видим, лицо дона Гуана тут крайне невыразительно, его выявить читателю трудно — и это при превосходных портретах многих лиц, которые А.С. Пушкин великолепно рисовал по памяти. Так что данное исключение лишь подтверждает правило: Пушкин не любил делать иллюстрации к готовым текстам, предпочитая сначала облекать в рисунки идеи, а уж затем их разрабатывать в слове.



Рис. 256. Дон Гуан и мое чтение надписей

«Отцы пустынники»

Эта иллюстрация (ПД 990, л. 1 об.) была опубликована уже в 1837 году в пятом томе журнала «Современник», где воспроизводилось факсимиле стихотворения «Отцы пустынники и девы непорочны...», тогда как само стихотворение было напечатано в журнале на с. 319 под заглавием «Молитва» (ДЕН, с. 230).

Как всегда, попытаемся прочитать надписи (рис. 257). Прежде всего, если повернуть лицо отшельника на 90° вправо, можно прочитать слова **НИКОЛАЙ У**, то есть *НИКОЛАЙ-УГОДНИК*. Вероятно, так Пушкин представлял себе лик этого святого.

На поясе отшельника видна надпись, которую я читаю **КЪ СНУ**, то есть *КО СНУ*. Святой, помолившись, идет опочивать. Справа, на том же уровне от пола, в центре тени на стене видны светлые штрихи, если их повернуть на 90° влево и обратить в цвете, можно прочитать слово **ВХОД**. Так что святой идет к своему ложу.

Слева от лица находится клетчатая штриховка, из которой можно извлечь знаки слов **КАРТИНА-РУНЪ**. Еще раз те же слова (или почти те же, поскольку тут четко написано **КАРТИНА-РУНА**) встречаются в изображении окна. Ступня правой ноги и знаки перед ней, выступающие из тени, могут быть прочитаны как слова **НАЗЬЛО ВОЛХВАМЪ**, то есть *НАЗЛО ВОЛХВАМ*. Так что деяния христианского святого были направлены против действий языческих волхвов. Наконец, справа внизу при повороте на 90° влево можно дважды прочитать слово **ЛИКЪ** и один раз слово **НИКОЛАЙ**.



Рис. 257. Рисунок из стихотворения «Отцы пустынники...» и мое чтение надписей

Опустив повторы, можно соединить выявленные слова в такой текст: *КО СНУ. НИКОЛАЙ У(ГОДНИК). КАРТИНА-РУНА. ВХОД НАЗЛО ВОЛХВАМ. ЛИК: НИКОЛАЙ*. Итого 11 слов. Для картины-руны это маловато, однако, возможно, каких-то надписей я не заметил. Возникает впечатление, что изображение Николая у Пушкина существовало еще до написания стихотворения, но хорошо подошло по общему сюжету к данному произведению.

Титульные листы

Этот особый жанр пушкинских рисунков выделяет С.В. Денисенко. Он пишет: *Отдельно рассмотрим автоиллюстрации, которые находятся в беловых или перебеленных, с правкой, рукописях, то есть «беловые» иллюстрации, созданные по большей части после создания вербальных образов — на сознательном уровне. Они несут на себе нагрузку, скорее, более декоративную, эстетическую, украшательскую. Таковы, безусловно, все титульные листы к произведениями, тяготеющие к традиции книжной графики и обусловленные этой традицией. Любопытно, что в основном все листы подобного рода включают в себя «природную» тематику: либо мы непременно найдем в них деталь (фрагмент) пейзажа (деревца, кусты, пни), либо в «украшательстве» будут участвовать элементы природного декоративного орнамента или «растительные росчерки». Наличие такого рода рисунков позволяет говорить о том, что схожие с ними, встречаемые на полях черновых рукописей, несут, возможно, также чисто декоративную функцию, и поиск некоего символического значения, некоего «иероглифа», потаенного и едва ли не сакрального смысла нам представляется не совсем корректным. Перебеливая поэмы, прозаические вещи, готовя сборники стихов, Пушкин иногда оформлял титульный лист — эта привычка осталась, по-видимому, с лицейских времен, когда лицеисты традиционно «украшали» свои произведения. Одним из первых титульных листов с рисунком Пушкина можно назвать заглавный лист поэмы «Кавказ» (первоначальное заглавие «Кавказского пленника»). Этот лист — закомпонованные в единое целое рисунок, декоративные росчерки и надпись (ПД 830, л. 9). Спиральными и волнистыми росчерками Пушкин оформляет надпись и ниже рисует гористую местность и облака росчерками. Данный лист — редкий случай законченного и тщательно отделанного пейзажа, кстати, единственного в таком завершенном виде на титульном листе* (ДЕН, с. 206).

Данный пассаж по-своему интересен. Во-первых, пушкиновед впервые обмолвился о том, что в рисунках у Пушкина могут быть символические значения, некий «иероглиф», потаенный, а возможно и сакральный смысл. Это делает честь проницательности исследователей, хотя именно применительно к жанру титульных листов такая возможность отметается начисто. Далее, предполагается, что титульный лист Пушкин рисовал просто в силу традиции, не вкладывая в данное занятие никакого особого смысла. Оба эти положения пушкиноведа вполне проверяемы, и приведенные ниже примеры как раз и образуют необходимый фонд тестируемых рисунков.

«Кавказ»

К этому изобразительному сюжету мы уже обращались. Сначала рассмотрели росчерк, где было начертано: *А.С. ПУШКИН СМОТРЕЛ СТИХИ*. Это означает, что стихи полностью готовы к публикации. Интересно отметить, что слово СМОТРЕЛ дублируется, причем на этот раз кириллицей, в виде росчерка справа от цифры года. Затем я рассмотрел картину гор. Синтезируя текст, я получил *КРЫМ, ГУРЗУФ, МИРНО, ЗЕРКАЛО МОРЯ, СОПКИ* — типичное описание пейзажа Крыма. Однако Пушкин считал, что в силу близости Крыма и Кавказа как в географическом, так и в психологическом смысле, крымский пейзаж вполне пригоден для иллюстративного описания и Кавказа. Несколько удивительно наименование гор сопками — такие названия у нас сейчас сохранились на Дальнем Востоке, но уже вышли из употребления применительно к Крыму. Слово МИРНО означает, видимо, не отсутствие войны, а штиль на море. Кроме того, в самом низу титульного листа явно начертаны примерно те же слова: совершенно определенно слово ЮРЗУФЪ, то есть ГУРЗУФ, и предположительно — слово МИРНО (странно, что два эти совершенно явно читаемых слова ускользнули от внимания пушкиноведа). Таким образом, проверяя первое предположение С.В. Денисенко, а именно отсутствие каких-либо тайных посланий Пушкина в рисунке титульного листа, можно констатировать, что оно ложно и что по меньшей мере 11 слов начертаны тайно, а в дополнение к ним еще два слова, дублирующие тайные, начертаны явно. Что же касается второго предположения о традиционности оформления, то тут можно поспорить, ибо изображение гор (в данном случае совершенно неважно, кавказских или крымских) абсолютно точно соответствует замыслу поэмы, и далеко не всякий профессиональный художник, хорошо выполнив изобразительную сторону рисунка, в столь сильной степени совпал бы им с поэмой по ее тональности, как это сделал Пушкин. Так что, создав этот вариант титульного листа, Пушкин великолепно оформил свое произведение. Однако, как мы уже не раз убеждались, речь здесь не идет о дословной графической передаче какого-то эпизода поэмы, а о передаче ее общего настроения, да и горы «позаимствованы» Пушкиным из соседнего географического региона.

Рецензия на «Фракийские элегии»

Пушкин рисовал титульные листы не только к своим поэтическим или прозаическим творениям, но и к рецензиям. Примером может служить титульный лист к рецензии на «Фракийские элегии» В.Г. Теплякова (ПД 1107, л. 1) (ДЕН, с. 207). С.В. Денисенко пишет по этому поводу так: *Рисунок на титульном листе у Пушкина не всегда обязательно был отработан и завершен. Он мог быть выполнен и в скетчевой манере. В конце концов, это рукопись, не предназначенная для показа. Для нас титульные листы интересны прежде всего тем, что на них графика поэта представлена, так сказать, в «чистом виде», выполнена осознанно. Это — синтез рисунка, каллиграфии и семантики слова. Пушкин чувствовал и понимал эту связь. Завиток на букве рождал росчерк, рос-*

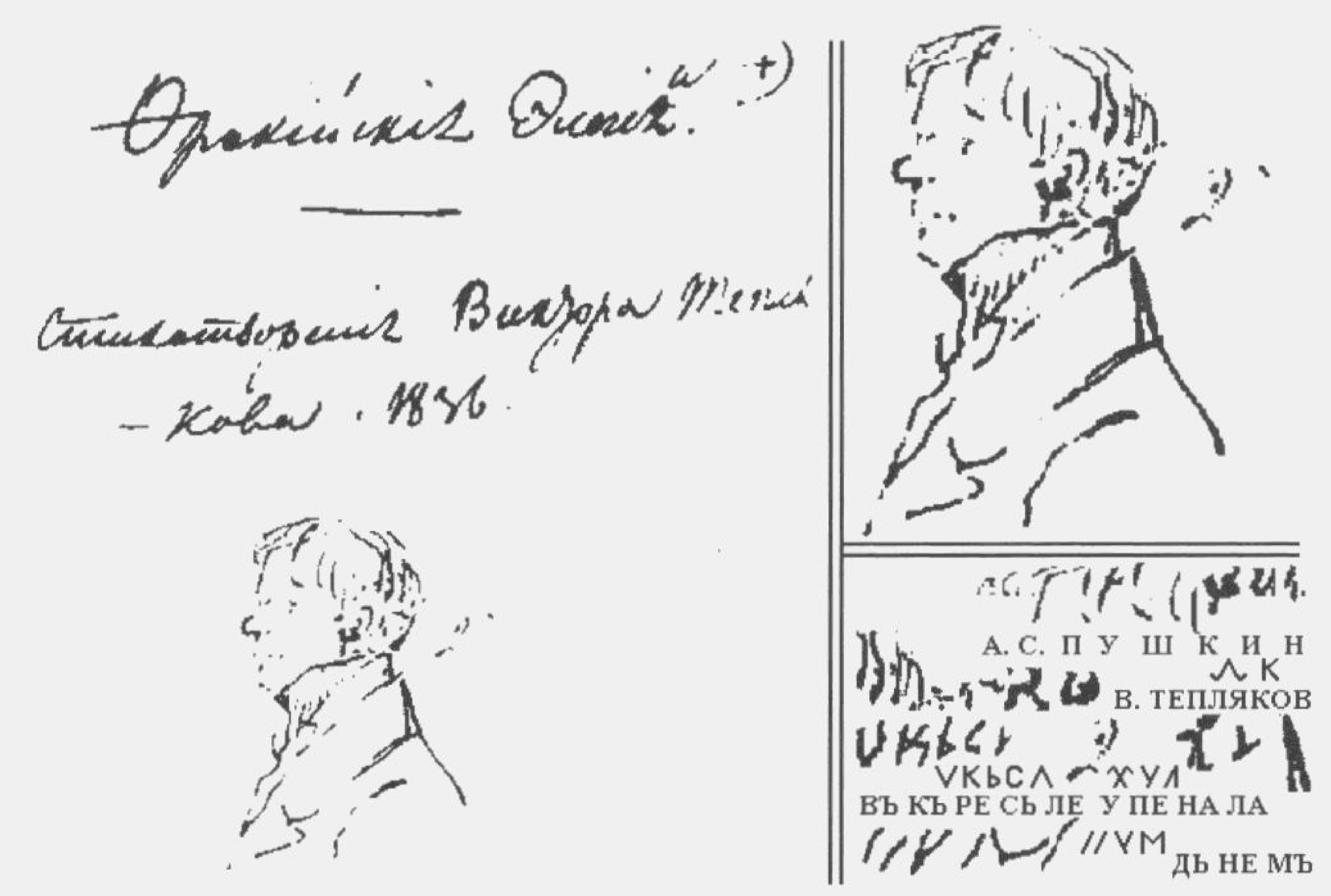


Рис. 258. Рецензия на стихи Теплякова и мое чтение надписей

черк в свою очередь — рисунок. Переход от одного к другому не вызывал затруднений.

Перебеленный текст — это текст, переписанный с удовольствием, красиво. Появляются спиральные завитки на буквах, в почерке становится значимым элемент декоративности — и в этом проявляется потребность чисто эстетического свойства. Оформляя титульный лист к рецензии «Фракийские элегии» Теплякова (ПД 1107, л.1), Пушкин по центру листа начинает размещать заголовок, однако фамилия «Тепляков», если ее написать полностью, нарушила бы композицию — и Пушкин переносит два последних слога на другую строчку:

Фракийские элегии

———————————————————

Стихотворения Виктора Тепля-
кова. 1836 (ДЕН, с. 207–208)

Это все, что было замечено исследователем. Однако, как обычно, Пушкин оставил ряд слов тайнописи, которые мы сейчас выявим (рис. 258).

Верх головы, как мне представляется, содержит автограф **А.С. ПУШКИН**. Далее, в районе затылка и уха читается фамилия, **В. ТЕПЛЯКОВ**. Верх воротника содержит знаки руницы, читаемые как слова **В КРЕСЬЛЕ**, тогда как буква **У** за рисунком и знаки руницы сзади шеи и на спине пиджака можно прочи-

тать как слово **ПЕНАЛА**. Наконец, самый низ пиджака содержит знаки слова **ДЬНЕМЪ**, то есть *ДНЕМ*. Получается, что для титульного листа поэт использовал набросок другого поэта, то есть рисунок уже существовал до того, как Пушкин приступил к рецензии. Опять получается, что и титульные листы, как и прочие «автоиллюстрации», создавались из существовавших ранее, до возникновения готового текста, заготовок.

В данном случае полный текст очень скуден: *В. ТЕПЛЯКОВ В КРЕСЛЕ У ПЕНАЛА ДНЕМ. — А.С. ПУШКИН*, всего 10 слов. Это — просто «лик», подпись портрета, сделанного до рецензии и приспособленного к титульному листу. Иллюстрации как таковой я тут не вижу — передо мной совмещение двух самостоятельных произведений, связанных именем В. Теплякова.

«Драматические сцены»

В данном случае рисунок заимствован не у пушкиноведов (ДУГ, с. 100, рис. 96) и конкретных слов в его адрес я не имею. Более того, у меня нет намерения рассмотреть все надписи с этого титульного листа, и я ограничиваюсь анализом текста, вписанного только в два персонажа — лицо пожилого человека и фигуру рыцаря. Кроме этих персонажей, на титульный лист вынесено изображение кустов, сухого дерева, а также упавшего то ли купола с колонной, то ли шлема с забралом рыцаря-великана.

Прежде всего, читается росчерк правее лица (рис. 259), расположенный вертикально — как **А.С. ПУШКИН**. Правое надбровье в прямом и обращенном цвете образует слово **ПОМОГАЛА**, переносица — слово **МНЕ**, а решеточку на левом надбровье можно прочитать как слово **МУЗА**. Знаки ниже носа складываются в слова **И Я, ПУШКИН**, Верхнюю часть надбровной решетки и ее продолжение вправо можно принять за слово **ИНОГДА**. Волосы ниже уха и линия плеча образуют знаки слов **А.С. ОТВАЖЕНЪ**, тогда как штриховка ле-



Рис. 259. Лицо человека и мое чтение надписей

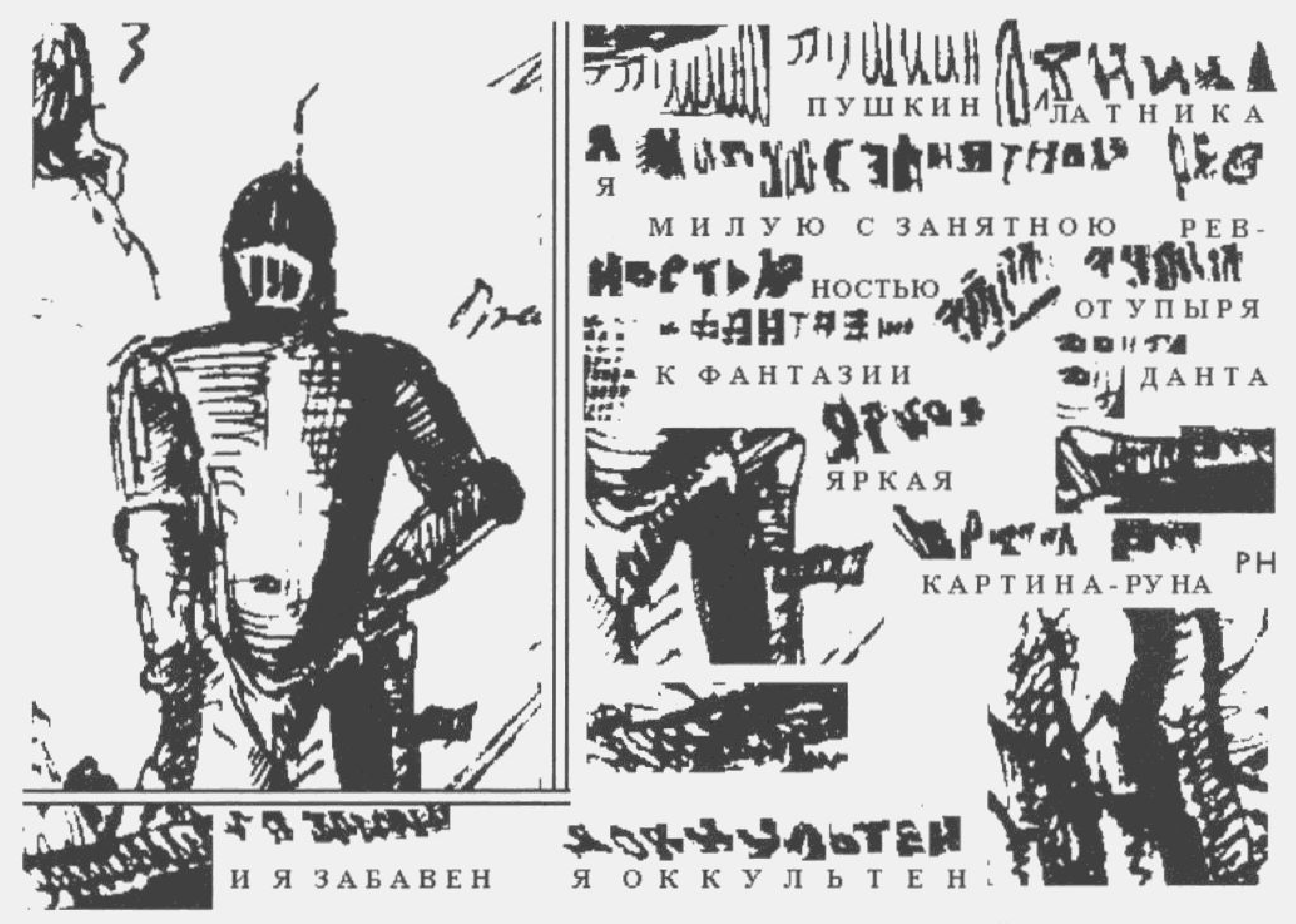


Рис. 260. Фигура рыцаря и мое чтение надписей

вой части лица образует лигатуру букв слова **ТАЙНА**. Штриховка ближе к носу может быть прочитана как слова **КАРТИНА-РУНА**. Таким образом, Пушкин считает, что хотя ему и помогала муза, но в данных драматических сценах он поступил отважно, разгадав некую тайну.

На правой стороне фигуры рыцаря можно прочитать автограф поэта (рис. 260), слово **ПУШКИН**, тогда как на правом плече при чтении сверху вниз выделяется слово **ЛАТНИКА**. Далее на правой руке слева и справа размещено множество знаков, последовательность чтения которых неоднозначна; я принимаю порядок, образующий слова **Я МИЛУЮ С ЗАНЯТНОЮ РЕВНОСТЬЮ**, что может означать, что Пушкин не только не осуждает поведение рыцаря, но даже в чем-то ему завидует. Решетка на левой стороне в прямом и обращенном цвете читается с большим трудом, но все-таки из нее можно вычитать слова **К ФАНТАЗИИ**, что, вероятно, является продолжением предыдущей мысли и уточняет предмет ревности Пушкина — поэт завидует склонности латника к фантазии.

Иная мысль прослеживается при чтении сначала шриховки на согнутой части левой руки в обращенном цвете — **ОТ УПЫРЯ**, а затем — надписи на пупке — **ДАНТА**, причем первую часть этого слова можно принять и за предлог **ДО**, что образует предложение *ОТ УПЫРЯ ДО ДАНТА*, видимо передающее размах сюжета. На левой стороне промежности размещен росчерк, который можно прочитать как слово **ЯРКАЯ**, тогда как штриховка вдоль левой ноги образует слова **КАРТИНА-РУНА**. Наконец, росчерки штриховки в районе коленей на правой ноге можно прочитать как слова **Я ОККУЛЬТЕН**, а на левой —

как слова **И ЗАБАВЕН**. Это уже не дополнительная характеристика персонажа, а самооценка А.С. Пушкина.

Теперь можно синтезировать текст прочитанных фрагментов: *А.С. ПУШКИН. МНЕ ПОМОГАЛА МУЗА И Я ИНОГДА (БЫЛ) ОТВАЖЕН. КАРТИНА-РУНА — ТАЙНА. ЛАТНИКА Я МИЛУЮ С ЗАНЯТНОЮ РЕВНОСТЬЮ К ФАНТАЗИИ. ОТ УПЫРЯ ДО ДАНТА — ЯРКАЯ КАРТИНА-РУНА. Я ОККУЛЬТЕН И ЗАБАВЕН. — ПУШКИН.* Итого — 33 слова, что характеризует полноценную картину-руну. По характеру прозвучавших в ней мыслей ее можно отнести не к разряду автоиллюстраций, а скорее к разряду авторецнзий. Пушкин здесь передает свое отношение к своему творчеству и к своим персонажам. Весьма любопытным мне представляется подчеркивание Пушкиным оккультной стороны своего творчества — кажется, пушкиноведы на нее пока не обращали внимания.

Представляет интерес сопоставить с данной авторецензией характер ряда уже проанализированных титульных листов, чтобы понять, насколько данный жанр рисунков был типичен для поэта.

Собрание стихотворений

Напомню, что на изображении титульного листа к собранию стихотворений 1817 года (ПД 829, л. 1) (ДЕН, с. 78) Пушкин написал тайнописью: *СТИХО(ТВОРЕНИЯ) ОЧЕНЬ ИЗЫСКАНЫ*. Это — не что иное, как авторецензия, но никоим образом не автоиллюстрация (рис. 33).

Росчерк-птица на титульном листе «Истории села Горюхина»

На титульном листе «Истории села Горюхина» имеется росчерк, напоминающий птицу, скорее всего петуха, как было показано в разделе о росчерках (ПД 1059, л. 2) (ДЕН, с. 80). Крылья чуть приподняты над телом, рис. 41. Я прочитал там тайнопись: *ИСТОРИЯ СЕЛА ГОРЮХИНА. СМОТРЕЛ ЭТОТ РИСУНОК. ПУШКИН*. Росчерк подтверждал готовность к публикации не стихотворения, а рисунка, так что в данном случае рисунок титульного листа опять служит не автоиллюстрацией, а авторской рецензией качества самого титульного листа.

Титульный лист «Золотого петушка»

Один из фрагментов этого титульного листа (ПД 972, л.1) (ДЕН, с. 81) мы уже обсуждали, а именно росчерк, который гласил *МИФ СЛАВЯН*. Теперь имеет смысл рассмотреть иные фрагменты.

В левом верхнем углу рисунка помещено бородатое лицо с чем-то вроде рожек на голове (рис. 261), которое можно принять за звездочета. Однако чтение знаков волос на голове, линий глаз, носа и рта приводит к выражению **МАГ-АВТОРЪ**, а элементы бороды, образующие лигатуру (третий из них я развернул на 90° влево), приводят в своей сумме к словам **ПУШКИН, Я**. Это любопытно: магом провозглашается не один из персонажей, а сам автор сочинения.



Рис. 261. Фрагменты рисунков титульного листа и мое чтение надписей

На изображении петушка можно вначале прочитать профиль головы от клюва вниз, что приводит к слову **ТАЙНЫ**, а также вокруг головы сверху, и это позволяет прочитать слово **ПЕТУШКА**. Темные широкие линии на фоне штриховки в районе шеи птицы образуют слова **И ЦАРИЦЫ**. Так что Пушкин на титульном листе манифестирует и подчеркивает прежде всего связь петушка и царицы через тайну. На петушке же, в виде штрихов перьев хвоста и штриховки на грудке, начертана дважды фамилия автора, **ПУШКИН А.С**.

В левом нижнем углу имеется изображение здания с обведенным контуром, что указывает на наличие здесь знаков руницы. Расположив их соответствующим образом, получаем слова **НА ШЬСТЕ**, то есть *НА ШЕСТЕ*. Речь идет о размещении петушка. А справа внизу, где под шлемом, видимо, изображены кольца кольчуги, можно прочитать образованные ими слова **УМНО И МИЛО**. Вероятно, такова была оценка самим Пушкиным данного произведения, что также можно отнести к жанру авторецензии.

Соединив вместе полученными нами слова, обретем такой тайнописный текст: *МИФ СЛАВЯН. МАГ-АВТОР ПУШКИН, Я. ТАЙНЫ ПЕТУШКА НА ШЕСТЕ И ЦАРИЦЫ. УМНО И МИЛО — А.С. ПУШКИН*. Всего — 18 слов, примерно половина от обычных картин-рун. Опять речь идет не столько о характере персонажей, сколько о самом произведении в плане авторецензии.

Краткое резюме

С.В. Денисенко отмечает, что первое упоминание о пушкинских рисунках в пушкиноведческой литературе мы встречаем у П.В. Анненкова (АНН), который заметил, что рисунки в рукописях Пушкина «обыкновенно повторяют содержание написанной пьесы, воспроизводя ее». *Данное высказвание предопределило дальнейшее (до начала 1920-х годов) отношение к пушкинскому рисунку как к своего рода автоиллюстрации* (ДЕН, с. 230). На мой взгляд, подобное отношение во многом сохранилось и сейчас.

В данном разделе рассмотрено три иллюстрации к «Сказке о попе и работнике его Балде», пять рисунков повести «Гробовщик», три рисунка из «Домика в Коломне», по одному рисунку из стихотворения «Осень», поэмы «Цыганы», драмы «Каменный гость» и стихотворения «Отцы пустынники...», то есть 15 рисунков из 7 произведений и еще 6 титульных листов, то есть 21 рисунок Пушкина, а также один риснок из книги Казота. Полученный при этом тайнописный текст можно распределить по нескольким группам.

Так, в одну группу попадают высказывания, предваряющие явный авторский текст и служащие планом его разработки, например, *А.С. ПУШКИН. БЕС И БАЛДА ПОЛОВИЛИ ЗАЙЦЕВ, ДА ЗВЕРУШЕК РАЗНЫХ*, или: *ОТШИБИЦА. ЩЕЛК В ДВА УХА. УМ ВЫШИБ, УМ. Я — А.С. ПУШКИН.* Или иначе: *А.С. ПУШКИН. — ЗЛОДЕЙ — САТАНА, МЕФИСТОФЕЛЬ, МАРАТ. ЭТО Я, А.С. ПУШКИН.* Сюда могут примешиваться и биографические мотивы, например, *Я И МИФ. ЛИК НИКОЛАЙ: НИКОЛАЙ РАЕВСКИЙ В РОЛИ ГРОБОВЩИКА. ПУЩИН, ДРУГ ПУШКИНУ ПРИЗНАННЫЙ: ВРЕМЯ КНЯЖИТИ, И РУНЫ, И УКЛОНЫ. — СТОН: В ГРОБУ Я, ГРОБ КАК ЯЩИК — ПРАВДА, КОМИЗМ? ЛИК ПУШКИН — Я, А. ПУШКИН, САША ПУШКИН. 19-11-7. ГОД РОКОВОЙ, 37 ЛЕТ — ГОД МОЕГО УХОДА. ЭТО — НА РОДУ (НАПИСАНО)*. При этом трагическая атмосфера от рисунка к рисунку может нагнетаться, высвечивая после странного предчувствия вначале мысли о гробе, *ЭТО ГРОБ, ГРОБ ПУШКИНА — РОДОВОЙ, ОБРАЗЦОВЫЙ, В НОВИНКУ ИМ И ПУШКИНУ. ОН ЛИ НАЧАЛО? — МЕРТВЫЙ ЛИК С РОДИНЫ. ЭТО МЕРТВЫЙ ПУШКИН ЕДЕТ. ЭТО ТЕЛО ПУШКИНА*, затем передавая и саму процедуру похорон: *ГРОБ И РУНЫ, РУНА ХРУПКАЯ. ЗВУКИ ОРКЕСТРА. — ГУСАР. — Я, ПУШКИН, ЛЕЖУ ЗАМЕРТВО В ЯЩИЧКАХ. — ЭТО ЗАБЕГАЛОВКА «МОЙ ЯР» ПУШКИНА. РАУТ, ХАРИ РЕБЯТ: ГУЛЛИВЕР ПУШКИН; НЕ Я, НО ПУШКИН; МИЛА СИНАТУЛЛИНА; АСЯ, РОДНЯ ИГОРЯ; ВАДИМ; АЛЕКСАНДР — Я*, далее подтверждая мрачные совпадения: *ЧИСЛО 666. КАРТИНА-РУНА. ПУШКИН, Я, В ГОСТИ К МАРАТУ. ЛИК МАРАТА — ЭТО Я, ПУШКИН. ПАРАДЫ ВОКРУГ ХРАМА, КРУГ ХРАМА. ТАНЕЦ ГУСАРА НА МРАМОРНОЙ ПЛИТЕ. ТАНЦЫ ПУШКИНА. ЛИК-МАРАТ — ЛИК УЛИ СЕГГ. УЛЯ СЕГГ*, наконец, заканчивая словами : *ЛИК МАРАТА: Я И ГРОБ. КАРТИНЫ-РУНЫ.* Иногда замысел весьма далек от последующего воплощения, как в надписях на изображении щита из «Домика в Коломне»: *ЦАРИЦЫНА ШАЛОСТЬ. КОЛОМНА. МАТРЕНА НАКУПИЛА ЧАРОДЕЕВЫХ ЧЕЛОВЕКА И*

ТОПОР. Далее следует разработка характера главного персонажа: *МАВРУШКИН ЛИК. 32-ЛЕТНЯЯ СЛУЖАНКА У МАТРЕНЫ, КОСАЯ УРОДИНА. ПАРОДИЯ НА ЛИК ЖЕНЩИНЫ, И С КОСТЯНОЙ НОГОЙ. ПРИЯТЕЛЬ ПУШКИНА МАШКОВ*, однако некоторые из запланировнных черт, например костяная нога, в тексте произведения позже не реализуются. Наконец, прорабатываются некоторые детали: *МАВРУШКА, ЛИК-РУНА. ЭТО РУНА. МУЖЧИНА ЖИЛ В МАВРУШКЕ. ЭТО ПУШКИНА ПРИЯТЕЛЬ МАКАЩИН. И ПУШКИН — ТО Я, МОЯ ТУТ УЛЫБКА НА КУМА МАКАЩИНА — МАВРУШКА. МОЯ МАВРУШКА. — ЭТО МАТРЕНА, ЭКОНОМКА И ПРАЧКА. КОТ МУРЛЫКА — ПЛОХОЙ. ЗЕРКАЛО В ДОМЕ*.

К другой группе можно отнести высказывания, связанные с автобиографическими воспоминаниями, например: *БЕС В БАШКЕ. КАРТИНА-РУНА. В МОСКВЕ, В ЖАВОРОНКАХ. МУЗЫКА В МОСКВЕ. МУЗА И ЭВТЕРПА — МАША АНТОНОВА И ЕЛЕНА РАЕВСКАЯ, ВОТ ОН — ВРАГ! — И ВОЛКОНСКАЯ МАША. ДОМ НИКОЛАЯ В ЖАВОРОНКАХ. ОН — ВРАГ! ВОТ КАКИМИ И НАСЛАЖДАТЬСЯ! — МАРИЯ ВОЛКОНСКАЯ, ВОКАЛИЗ «ЕВА ПОД ЯВОРОМ». ВОКАЛИЗ И АНСАМБЛЬ ЕЕ С МАШЕЙ, СВОБОДНАЯ ТРАКТОВКА. МОСКВА: ОНА НЕ КНЯЖЬЯ ЛАДУШКА! — МА ШЕР ЛИЗ МИХАЙЛОВНА, ПРОСТОРНАЯ У КРАЯ НОГИ, ХИТРОВАН КОПЕЙКИН*. Такого рода воспоминания нам встречались и на рисунках животных, и на рисунках растений, и на пейзажах или натюрмортах. При этом автобиографические мотивы могут иметь точки соприкосновения и с тем произведением, на листах которого эти рисунки появились, например при изображении медведя из цыганского табора Пушкин вспомнил: *МИША. ЭТО НАША МАЛЯВКА, НАШ КОШМАР, МИШКА. ГОСТЬ НАТАЛИ. МИШИ СТИХИ СМОТРЕЛ. «МЕДВЕДЬ В ТАБОРЕ» — ЭТО НАШ АЛЕКО. А. ПУШКИН — «ТАБОР НА СТЕПНОЙ ТРОПЕ», ПУШКИН. ОН МОЙ, ПУШКИН*.

Разновидностью тайнописных текстов этой группы может быть храктеристика не персонажнй, а состояния природы, например, *КРЫМ, ГУРЗУФ, МИРНО, ЗЕРКАЛО МОРЯ, СОПКИ*.

Можно выделить и третью группу текстов, дающих авторскую рецензию готового произведения, например характеризующие как Дона Гуана, так и всю пьесу: *ГОТОВАЯ ДРАМА. КАРТИНА-РУНА. ПЛУТ, ДРОЖАТ КОЛЕНКИ, ХИЛ, НИЧТОЖЕН*. Или можно видеть характеристику «Драматических сцен»: *А.С. ПУШКИН. МНЕ ПОМОГАЛА МУЗА И Я ИНОГДА (БЫЛ) ОТВАЖЕН. КАРТИНА-РУНА — ТАЙНА. ЛАТНИКА Я МИЛУЮ С ЗАНЯТНОЮ РЕВНОСТЬЮ К ФАНТАЗИИ. ОТ УПЫРЯ ДО ДАНТА — ЯРКАЯ КАРТИНА-РУНА. Я ОККУЛЬТЕН И ЗАБАВЕН. — ПУШКИН*. Или можно увидеть очень лаконичную характеристику сборника стихотворений: *СТИХО(ТВОРЕНИЯ) ОЧЕНЬ ИЗЫСКАНЫ*. Или просто: *ИСТОРИЯ СЕЛА ГОРЮХИНА. СМОТРЕЛ ЭТОТ РИСУНОК. ПУШКИН*. Наконец, более занятную рецензию, которая, например, была дана по поводу «Золотого петушка»: *МИФ СЛАВЯН. МАГ-АВТОР ПУШКИН, Я. ТАЙНЫ ПЕТУШКА НА ШЕСТЕ И ЦАРИЦЫ. УМНО И МИЛО — А.С. ПУШКИН*.

К четвертой группе я бы причислил тексты, вписанные в рисунки, выполненные совсем по другому поводу, но приложенные как некие общие иллюстрации темы поэтического или прозаического произведения, например: *КО СНУ. НИКОЛАЙ У(ГОДНИК). КАРТИНА-РУНА. ВХОД НАЗЛО ВОЛХВАМ. ЛИК: НИКОЛАЙ*. Почитаемый христианский святой в данном случае мог явиться неконкретной иллюстрацией стихотворения «Отцы пустынники...» Или: : *В. ТЕПЛЯКОВ В КРЕСЛЕ У ПЕНАЛА ДНЕМ. — А.С. ПУШКИН*. Лишь эта последняя, самая малочисленная группа в каком-то смысле может считаться автоиллюстрацией, хотя скорее ее следовало бы назвать коллажем из созданного заранее и нужного в данный момент.

Заметим, что автоиллюстрации в подлинном смысле слова вообще не должны были бы содержать тайнописный текст, поскольку он в таком случае не может нести никакой смысловой нагрузки, ибо авторский явный текст уже существует, а некоторое очень небольшое словесное развитие образа, которое может появиться спустя какое-то время, вполне можно реализовать за счет подрисуночных подписей. Так что надобности в «рассуждениях для себя» просто нет. А то, что их все-таки удается выявить, как раз и свидетельствует о том, что автоиллюстрациями в строгом смысле слова А.С. Пушкин никогда не занимался. И отправное положение П.В. Анненкова, на первый взгляд весьма правдоподобное, но оказавшееся в конце концов неверным, не просто направило пушкиноведов по ложному следу, но еще и пустило глубокие корни. Полагаю, что предлагаемый мною метод чтений тайнописи в рисунках Пушкина поможет гораздо глубже проникнуть в пушкинскую творческую лабораторию и даст возможность сравнить его замыслы с их окончательным воплощением в законченном явном тексте. Данная методика позволяет делать то, что раньше было невозможно: выявлять подлинные замыслы великого русского поэта.

Заметим, что как по стилистике, так и по направленности повествования тайнопись А.С. Пушкина сильно отличалась от таковой, например, у Казота, который просто рассказывал краткую историю какого-то персонажа, например: *ТАНЯ. САЛОН ДЛЯ МУЖЧИН. МОДИСТКА, СЕСТРА ВЕРОНИКИ, МИЛАЯ ТАНЯ, ВДОВА. ДЕВА В САЛОНЕ ДЛЯ МУЖЧИН — А САМА ВЛАЧИТ ГОЛОДНУЮ ЖИЗНЬ*. Это — подлинная автоиллюстрация, не только в изобразительном, но и в тайнописном смысле. Так что Пушкин вовсе не копировал в этом отношении своих западноевропейских коллег.

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ, СОВРЕМЕННИКИ И ПОСЛЕДОВАТЕЛИ ПУШКИНА

Было бы весьма интересно обнаружить не только, у кого непосредственно заимствовал Александр Сергеевич свою манеру тайнописи (хотя по ходу рассмотрения рисунков Пушкина и некоторых художников Франции мы уже почти получили ответ на этот вопрос, все же необходимо выяснить кое-какие детали), но и как развивался сам жанр литературных иллюстраций с руничной тайнописью, то есть жанр картин-рун. При этом нас не будет интересовать полное содержание каждой картины-руны, ибо нас интересует не подробная информация о каждом писателе, но лишь сама возможность наблюдать использование в иллюстрациях к его работам тайнописных строк. В связи с этим вполне достаточно ограничиться некоторыми фрагментами гравюр и рисунков, не перегружая читателя многими дополнительными сведениями.

Незнание картин-рун современными художниками

Прежде всего, необходимо констатировать, что современные отечественные исследователи не только не подозревают об изобразительной тайнописи Пушкина в своих статьях и монографиях, в чем мы уже убедились, но и, подобно Жану Кокто, не вглядываются в творчество Пушкина глазом художника. Но не знают об этом и сами современные художники. В качестве примера я привожу рисунок Вадима Мисюка из газетной статьи Екатерины Барабаш, посвященной 200-летнему юбилею А.С. Пушкина (БАР, с. 12).

На рис. 262 мы видим шестикратное компьютерное воспроизведение автопортрета Пушкина в образе монаха с бесом (ПД 1723, л. 49), но без головного убора (лишь размер изображений разный), также весьма шаржированный рисунок Гоголя, вовсе не похожий на манеру Пушкина. Никаких тайных знаков тут нет, хотя написать складками пелерины слово ГОГОЛЬ не было никакой проблемы (две последних волны очень напоминают буквы Л и Ь, однако другие складки не образуют букв ГОГО). Так что Вадим Мисюк изобразил ту часть рисунка Пушкина, где не было надписей. Из этого следует, что он тоже не подозревал об их существовании.

Тем не менее, в Средние века картины-руны являлись миниатюрами летописей, причем не только в России, но и за рубежом. Последнее обстоятельство представляет наибольший интерес, и потому исследование его будет проделано в некотором объеме.



Рис. 262. Коллаж и рисунок Вадима Мисюка

Рисунок с гробницы Генриха II

Проанализируем рисованный фрагмент, заимствованный из книги о Марко Поло (POL, V. 2, p. 493). Академик А.Т. Фоменко, придерживающийся весьма своеобразной концепции развития истории, так комментирует этот рисунок: *На рис. 263 читатель видит любопытное изображение гробницы Генриха II. Вот что гласит подпись под рисунком: «Фигура ТАТАРИНА под ногами Генриха II, герцога Силезии, Кракова и Польши, помещенная на могиле в Бреслау этого князя, УБИТОГО В БИТВЕ С ТАТАРАМИ при Лигнице 9 апреля 1241 года». Но позвольте, кто кого убил? Герцог татарина или татарин герцога? Почему же тогда ГЕРЦОГ ТОРЖЕСТВЕННО ПОПИРАЕТ НОГАМИ ТАТАРИНА? Вроде бы надо изобразить наоборот.*

Скорее всего, это изображение создано гораздо позже — уже веке в СЕМНАДЦАТОМ. Это — вид психологического РЕВАНША. Когда уже можно было меньше бояться «татар»-русских, то на могилах побеж-



Рис. 263. Рисунок на могиле Генриха II и мое чтение надписей

денных западных правителей стали появляться вот такие изображения, переворачивавшие все с ног на голову. Хотя бы на картинке. Кстати, а что это за ТАТАРИН С РУССКИМ ЛИЦОМ, ОКЛАДИСТОЙ БОРОДОЙ И РУССКОЙ САБЛЕЙ и в привычном нам СТРЕЛЕЦКОМ КОЛПАКЕ? (ИМП, с. 391). Оставим пока датировку рисунка семнадцатым веком на совести А.Т. Фоменко и будем полагать, что рисунок возник все-таки где-то в XIII веке. Обратим также внимание на то, что Генрих назван то герцогом, то князем. Полагаю, что тут нет никакой ошибки, ибо титул герцога давался в германских землях, в данном случае в Силезии, тогда как у славян такого титула не существовало, так что в Польше и в ее тогдашней столице Кракове Генрих должен был носить титул князя. Тем самым проливается свет на возможное использование славянского языка и славянской письменности в качестве тайнописи: прежде всего они использовались для межславянского общения, а затем и для славянско-германского диалога как язык и письмо более древнего населения. Что же касается реального соотношения событий, изображенных на рисунке, то о них мы, как всегда, будем судить после прочтения тайнописных надписей.

Прежде всего, прочитаем надписи на лице «татарина» (рис. 263), начнем с усов, на которых в прямом чтении читается вполне славянское слово **МУЖИК**. Далее, обратив в цвете бороду, можно прочитать на правой бакенбарде (с продолжением на колпак) слово **ЛИВЛЯНДИИ**. Сейчас название этой СТРАНЫ ЛИВОВ мы пишем через букву Ф, как ЛИФЛЯНДИЯ, однако прежде в русском языке не было звука «Ф», так что и нужды в данной букве не было ника-

кой. И если этнос назывался ЛИВЫ (а не ЛИФЫ), то и правильным названием их страны должно быть слово ЛИВЛЯНДИЯ.

Что же произошло на этой территории прибалтов? Ответ можно выяснить, прочитав все надписи бороды в обращенном цвете и с соответствующим переводом вертикальных надписей в горизонтальные. Так, правый нижний фрагмент читается как слова **У ГОТА**, прядь бороды, продолжающая правый ус, имеет чтение **СЛАВЯНИН**, нижний центральный фрагмент бороды — как слово **ПОЛОМАЛ**, левая бакенбарда содержит слова **ЕМУ РЕБРА**. Таким образом, В ЛИВЛЯНДИИ У ГОТА СЛАВЯНИН ПОЛОМАЛ ЕМУ РЕБРА. Так понимались события накануне сражения русских у Чудского озера с псами-рыцарями. Заметим, что речь в более раннем тексте тайнописи идет не о татарах, но о СЛАВЯНИНЕ.

Но почему же славянский мужик повержен? Ответ дает надпись в пространстве между бородой и рукоятью сабли и сама рукоять при ее обращении в цвете. На затененном пространстве можно вычитать слово **МОСКОВИТ**, тогда как рукоять сабли содержит положенные набок (влево) буквы слова **ПОМНИТ**. Тень на груди под левой рукой следует развернуть на 90° вправо, и тогда лигатура дает чтение слова **КНЯЗЯ**, а та же тень на поясе без разворота читается как **ХЕНРИХА** (первая буква начертана по-латыни как Н), то есть *ГЕНРИХА*. Наконец, надпись на правом сапоге из нескольких пластин при обращении в цвете и повороте вправо на 90° содержит слова **АЖ ДО ПОЛОЖЕНИЯ НИЦ**.

Весь данный фрагмент содержит любопытную историческую информацию: *МУЖИК ЛИВЛЯНДИИ, СЛАВЯНИН, У ГОТА ПОЛОМАЛ ЕМУ РЕБРА. МОСКОВИТ ПОМНИТ КНЯЗЯ ХЕНРИХА АЖ ДО ПОЛОЖЕНИЯ НИЦ* (16 слов). Из нее следует, что сначала против крестоносцев возмутились простые крестьяне Лифляндии, славяне, которые «поломали ребра» готским рыцарям. Но за готов вступились иные германские рыцари, а за славян Лифляндии — «московиты», то есть русские. Одно из сражений русскими (московитами) было проиграно, какая-то часть воинов попала в плен как раз к герцогу Силезии и князю Польши Генриху II из Бреслау. Но в другом сражении, под Лигницей 9 апреля 1241 года в бою с московитами он был убит. На памятнике изображен не более поздний, а более ранний момент, единственный неудачный бой русских, в котором они проиграли. Иными словами, и в далеком XIII веке русские («московиты») играли роль «жандарма Европы», и потомки германского князя, чтобы сообщить все подробности, прибегли к языку и письменности этого не только более древнего, но и весьма воинственного народа.

Нас в данной связи интересует то, что не просто славянская, но русская тайнопись использовалась на территории Германии немцами для ее чтения немцами же. Иными словами, при официальной латыни вторым, более древним, а потому уже и применяемым в качестве тайнописи был язык русский. Герцог в тайнописи однозначно назван КНЯЗЕМ, а его имя передано как ХЕНРИХ (хотя и с латинской опиской в начале имени), то есть в точном соответствии с тогдашним звучанием (в наши дни оно звучит как ХАЙНРИХЬ). Все это

говорит за то, что в то время русский язык в Германии был в постоянном употреблении, во что пока верится с очень большим трудом.

Обращает на себя внимание то, что на данном рисунке уже существуют все те приемы подачи информации, которые встретились у Пушкина, а именно: вписывание букв в пряди волос на голове, усах и бороде, использование для той же цели штриховки и теней, обращение в цвете, поворачивание врисованного текста на 90° вправо и влево, использование лигатур. Все это говорит за то, что в позднем Средневековье уже существовали многовековые традиции использования русской графической тайнописи, которые, видимо, сложились еще во времена античности. А сложились они по одной простой причине: славяне с очень высоким уровнем письменной культуры проживали в этих местах еще ДО прихода германсих племен, и немец Генрих, будучи германским герцогом и попирая «московитов», все-таки стремился описывать свои обиды не полатыни и не на своем родном языке, но на языке и шрифтом своих обидчиков.

С другой стороны, данный пример как бы не вполне доказателен, поскольку мы взяли на себя труд рассматривать рисунки к произведениям писателей, а в данном случае речь идет о надгробии. Однако, если посмотреть на данный пример иначе, то можно утверждать, что не только в литературе, но и в жизни, в самом бытовом употреблении, русский язык и протокириллица служили как средство общения между немцами на немецкой земле, и разумеется, как язык межкультурного общения при взаимодействии немцев со славянами.

Рисунки Марко Поло

Здесь мы имеем уже пример использования рисунков именно как иллюстраций к книге, в данном случае известного путешественника. Обычно сообщается, что Марко Поло (ок. 1254–1324) был итальянским путешественником, посетившим в 1271–1275 гг. Китай, где прожил 17 лет, а затем морем вернулся в Италию. Его книга была издана в 1477 году в Германии на немецком языке; исследователи отмечают, что нет ни одного достоверного портрета Марко Поло, но такова была участь почти всех деятелей Средневековья. Тем не менее, в его книге опубликован его портрет (POL, S. 1), фрагмент которого мы воспроизводим по другой книге (ИМП, с. 435). Вдоль портрета по его периферии находится немецкая надпись готическим шрифтом: Das ist der edel Ritter. Marcho Polo von Venedig, der grost Landfahrer..., то есть «Это благородный рыцарь Марко Поло из Венеции, великий путешественник...». Полагаю, что примерно то же самое можно встретить и на врисованной в портрет тайнописи.

На увеличенном изображении головы (рис. 264) видно, что выбивающиеся из-под шапки волосы как раз и представляют собой буквы надписи **ТО МАРКО ПОЛО**. Это — ожидаемый результат. Однако примерно с середины лба начинается новое слово, которое заканчивается на левой стороне лица (справа от зрителя), и это новое слово весьма длинно: **ПЕРВОПРОХОДЕЦ**. Эта характеристика не вполне ожидаема.

Но основная часть волос слева должна быть развернута на 90° влево, что я показал на врезке; тогда читается совершенно неожиданное слово **СКЛАВЯ-**



Рис. 264. Фрагмент портрета Марко Поло и мое чтение надписей

НИН. Локоны волос на правой стороне лица вместе с деталями воротника для чтения целесообразно повернуть на 90° вправо; в этом случае появляются два новых слова, **ОТ ВЕНЕЦЕИ**. Таким образом, Марко Поло был славянином из Венеции, что, вообще говоря, совсем не странно, если считать, что венеты были праславянами, и, следовательно, основанный ими город ВЕНЕТИЯ (в современном произношении ВЕНЕЦИЯ) со свайными фундаментами стоящих в воде домов, выполненных из русского дуба, был населен прежде всего праславянами, а затем и славянами. Тем самым для венецианцев читать подобную русскую тайнопись было делом привычным.

Некую фразу можно заподозрить в расположении звеньев цепи на груди. Проделав довольно трудную работу по выявлению формы каждого звена, получим надпись **НЕСИ НА КРУГ В РУСЬ КОХАНУЮ**. Слово «кохать» в ряде славянских языков означает «любить», что же касается «круга», то я подозреваю здесь нечто вроде вечевого собрания граждан Венеции, которая считалась, как гласит надпись, частью Руси. Под Русью же, как я показал в ряде своих работ, понималась Евразия, часто только Европа. Следовательно, фразу можно понять как *НЕСИ НА ВЕЧЕ В ЛЮБИМУЮ ЕВРОПУ*. Напутствие было адресовано Марко, который должен был принести массу новых сведений о тогдашней Азии. Именно ради информации и была организована его экспедиция.

Некоторые надписи расположены на рукавах. На правом можно прочитать слова **ЛИКЪ МАРКО ПОЛО** и **ЧАЙ ЛИКЪ ПОЛО**, на левом — **ТО МАРЪКЪ**. Словом, перед нами — типичный случай рисованного лика, лика-руны, который мы достаточно часто встречали у Пушкина. Слово ЧАЙ (надейся, уповай), повелительную форму от глагола ЧАЯТЬ, можно часто встретить на каменных и деревянных изображениях славянских богов, так что Марка тем самым мож-

но считать приравненным к лику славянских языческих святых. Так высоко был оценен его научный подвиг как потомками, так и современниками.

Как видим, и в XV веке традиция вписывать в рисунок тайные знаки на русском языке продолжала жить в Германии; возможно, что она существовала также и в Италии. Для того чтобы понять, что картина-руна в книге Марко Поло — не случайность, рассмотрим еще один рисунок из нее, желательно связанный с наиболее занимательным сюжетом. Таковым, конечно же, является изображение собакоголовых людей, так называемых «кенокефалов». О них А.Т. Фоменко пишет следующее: *Кто такие люди с собачьими головами? В средневековой и «античной» литературе часто рассказывают о людях с СОБАЧЬИМИ ГОЛОВАМИ. Имеется много древних изображений таких людей, в частности в Египте. Люди с собачьей головой изображались и на старых ПРАВОСЛАВНЫХ иконах — например, святой Христофор.*

Считается, что это — типичная фантастика. Вроде огнедышащих драконов. Не имеющая под собой никаких реальных основ. Так ли это?

По нашему мнению, в основе всех этих изображений и легенд лежит РЕАЛЬНОСТЬ. Мы имеем дело просто со средневековой СИМВОЛИКОЙ, имевшей вполне определенный смысл в средневековой руской жизни. По-видимому, хотя этот вопрос, конечно, нуждается в исследовании. — СИМВОЛ СОБАКИ означал ДВОРЦОВУЮ СТРАЖУ при дворе РУССКИХ КНЯЗЕЙ-ХАНОВ или что-то вроде КНЯЖЕСКОЙ ГВАРДИИ, ДРУЖИНЫ.

Почему мы так думаем? Например, потому, что, как хорошо известно, во времена Ивана Грозного на Руси ОПРИЧНИКИ — воины из опричных, то есть царских войск, как писал Н.М. Карамзин, «ездили всегда С СОБАЧЬИМИ ГОЛОВАМИ и с метлами, привязанными к седлам»...

Миниатюра «кинокефалы» *(POL, p.311). Считается, что это снова изображение обитателей далекой знойной Индии, собирающих рис под палящими лучами тропического солнца. А между тем, изображены люди в ТИПИЧНЫХ РУССКИХ ОДЕЖДАХ, как будто срисованных с русских миниатюр. О собачьих головах мы уже рассказали. Остановимся на других интересных подробностях.*

Вряд ли они на СУХОМ пригорке собирают рис. Скорее в двух открытых напоказ мешках насыпана пшеница или рожь. Тем более, что на переднем плане (второй слева) изображен СЕЯТЕЛЬ, разбрасывающий семена из сумы на поясе... типично русская картина. А рис, кстати, не разбрасывают, а втыкают рассаду в покрытое слоем воды поле. Одеты в русские сапоги, изображенные в точности как и на русских миниатюрах. И опять — каменный укрепленный город. Если кому-то уж очень не хочется мириться с тем, что здесь изображена Русь, можно при желании, — но с меньшим успехом, отнести миниатюру куда-нибудь еще в Европу. Но уж никак не в тропические страны или Юго-Восточную Азию (ИМП, с. 448–450). Таким образом, А.Т. Фоменко заподозрил существование на миниатюре жителей России и предположил, что перед нами — представители княжеской дружины. Как всегда, подобную информацию можно проверить, читая надписи. Разумеется, на дан-

ной миниатюре будут прочитаны только те надписи, которые помогут ответить на вопрос, какой географический регион изображен на рисунке, почему у жителей головы животных (на мой взгляд, они скорее крысиные, чем собачьи) и имеют ли они отношение к княжеской дружине.

В качестве лигатур проще всего было бы использовать кроны деревьев (рис. 265), так что я начну свой анализ с кроны дерева в центре рисунка на самом верху (все анализируемые деревья в увеличенном масштабе я показываю на врезке). Читая слева направо и сверху вниз, я получаю текст **КАБК. ПОМИНКИ КНЯЗЯ АВАРОВ КИРА**. Таким образом сразу указан регион, Кабк, то есть Кавказ; указан и этнос, авары, наконец, указано и отношение к князю — поминки князя Кира. На Кавказе можно встретить представителей самых различных этносов; возможно, что в данном случае это остатки некогда могучих аваров, которые ко времени путешествия Марко Поло уже тысячу лет как вторглись в Европу и постепенно ассимилировались с местным населением.

Второе деревцо расположено в верхнем левом углу миниатюры; прочтение его букв приводит к предложениям **СМОТР СУМОК. СУМКИ НОСЯТ КАЛИКИ**. Имеются в виду «калики перехожие», некий институт языческих миссионеров, вполне сопоставимый с институтом бродячих монахов в христианской Западной Европе. Так что они занимаются не посевом, а инспектированием сумок на предмет того, какой личный вклад в общее имущество внес каждый из них. Естественно, что на поминках они получили богатые дары в виде двух мешков с зерном и чего-то вроде большого обломка колбасы, котый находится в руках у самого правого персонажа. Третье деревце расположено тоже в центре, но ниже второго, и оно объясняет странный наряд участников церемонии: **МАСКИ НЕСУТ ЛИКИ КРЫС И ЗАЙЧИКОВ**. Иными словами, это не маски собак, а действительно маски крыс. Так что речь на миниатюре вовсе не идет даже о масках собак, и уж, разумеется, на этом рисунке нет и близко придуманных интерпретаторами «песьеголовых людей», а отсюда нет необходимости в их объяснении как «княжеской охраны». Правда, никто из калик не одет и в маску зайчика, но это уже не обязательно. Вероятно, хождение в масках представляло наглядную и понятную черту отшельничества; калики в таком случае оказывались полностью неузнаваемыми и действительно становились «иноками», то есть иными существами, которых могли не узнать даже близкие люди. Наконец, на четвертом деревце в правом верхнем углу читается предложение **ЛИКЪ МОСКОВИТА В ШКУРЕ ТИГРА**. Полагаю, что последнее замечание относится к среднему персонажу, то есть самому левому из группы в три человека; лишь у него имеется накидка с украшениями. Следовательно, предводителем аваров-калик является русский, так что действие происходит либо в русской части Кавказа, либо в той, куда часто ходили русские. В этом смысле А.Т Фоменко прав, говоря о том, что одежда у персонажей на рисунке чисто русская. К сожалению, в остальном он не прав.

Конечно же, текст из 21 слова *КАБК. ПОМИНКИ КНЯЗЯ АВАРОВ КИРА. СМОТР СУМОК. СУМКИ НОСЯТ КАЛИКИ. МАСКИ НЕСУТ ЛИКИ КРЫС И ЗАЙЧИКОВ. ЛИК МОСКОВИТА В ШКУРЕ ТИГРА* (по 5 слов на деревце) непо-



Рис. 265. Миниатюра из книги Марко Поло и мое чтение надписей

лон, поскольку не проанализированы еще три пальмовидных растения и рисунок зерна в мешках. Но и уже прочитанное позволяет однозначно судить о том, что перед нами находится научный текст, а именно этнографический, где сама суть изложена в элементах рисунка, а потому не требует дополнительного его повторения в тексте книги Марко Поло. Сами же деревья с точки зрения врисовывания в них букв кириллицы исполнены высоко профессионально.

Единственное, о чем тут можно пожалеть, так это о том, что данные иллюстрации были выполнены к научному, а не к художественному тексту. Однако эту ситуацию вполне можно исправить.

Рисунок из «Корабля дураков»

Опять предоставим слово А.Т. Фоменко, не обращая внимания на его переосмысление хронологии. *В эпоху Реформации, то есть, как считается, в V—XVI веках, а на самом деле, согласно нашей реконструкции, столетием позже, в XVI—XVII веках, — в Западной Европе был сотворен впечатляющий образ «Корабля дураков». Конечно, в человеческом обществе всегда в той или иной форме обсуждалась тема «умных и дураков». Но только в эпоху Реформации западноевропейцы придали данной теме прямо-таки «государственное звучание». Ее подняли на большую высоту и в форме иносказаний стали педалировать по самым разным поводам, внедряя в общественное сознание. Якобы в 1494 году публикуется книга Себастиана Бранта под символическим названием «Корабль дураков» (Das Narrenschiff von Narragonia). Впрочем, как выясняется, речь идет даже не*

об одном корабле, а о целом флоте... Книга была богато иллюстрирована, причем не кем-нибудь, а самим Альбрехтом Дюрером. ...Вскрывается, совсем уж странное обстоятельство. Как выясняется, сама книга Бранта была избрана лишь как повод, предлог для обнародования большого числа гравюр (ста шестнадцати) на тему «Корабля дураков». Поскольку гравюры в общем-то мало связаны с содержанием книги, их смысл отразили в специальных подписях к гравюрам. Причем, как нам говорят, сделанных будто бы самим автором книги. Получается, что С. Брант тоже был одним из участников «Проекта против Дураков», а вовсе не заказчиком иллюстраций к своему литературному труду, написанному будто бы ранее. Так что не исключено, что текст книги писался параллельно с изготовлением гравюр. ...Наша реконструкция сразу объясняет, над какими «дураками» призывали издеваться создатели «Корабля дураков». Над Великой... Империей, над ее государственными учреждениями, служащими, над православной верой, над ее... войсками (НОВ, с. 295–296, 299, 304).

Поскольку под Империей А.Т. Фоменко понимает прежде всего Русскую империю, данный факт может быть проверен чтением надписей на любом из рисунков А. Дюрера. На мой взгляд, данной цели в наибольшей степени соответствует гравюра «Дураки в лодках», где, на взгляд А.Т. Фоменко, «реформаторы осмеивали имперско-ордынские военно-морские силы» (НОВ, с. 318). На самом рисунке я выделил фрагмент с передней лодкой и, кроме того, выше видны обводы второй лодки.

Сначала рассмотрим фигуру правого гребца (рис. 266). Разумеется, все гребцы снабжены дурацкими колпаками, но у данного складки банта на шее при обращении в цвете создают надпись **СКЛАВЯНИН**. Обычно под СКЛАВИНАМИ или СКЛОВЕНАМИ именовались славянские жители нанешней земли Мекленбург, те самые, которых немцы называли редариями или ободритами, а русские — бодричами. Так что речь идет в данном случае не о «московитах», но о гораздо более близких славянах. Тень под левой кистью у этого гребца может быть прочитана как **ПОЛКАН**. Видимо, это имя собственное данного славянина; оно не характерно для восточных славян.

У второго гребца можно прочитать складки на рукаве правой руки, которые гласят **СЕ ПАРАЗИТЪ**, то есть *ЭТО ПАРАЗИТ*. Со времен античности так называли домашних приживал, дальних родственников или знакомых, которые, не имея на то законных прав, пользовались как ночлегом, так и питанием. В данном случае гравюра явно содержит намек на то, что славяне находятся на «германских» землях в качестве непрошенных гостей. Если часть лица и складки рукава левой руки третьего справа гребца повернуть направо на 90° и обратить в цвете, можно прочитать надпись **СКЛАВЯНИН**, то есть второй *СЛАВЯНИН*. Между вторым и третьим гребцами располагается четвертый, видимый со спины; складки одежды на спине, повернутые на 90° влево, образуют слова **ТО ПОРУСЬЕ**, то есть *ЭТО ПРУССИЯ*. Так обозначен географический регион; иными словами, немцы вышучивают прибалтийских славян, которые в конце концов оказываются в пределах германского государства. Наконец, на изображении волны более высокой лодки, если это



Рис. 266. Иллюстрация А. Дюрера к «Кораблю дураков» и мои чтения надписей

изображение перевернуть на 180°, можно прочитать слова **ДЛЯ ЖУПАНА**. Под ЖУПАНОМ, как следует из работ Ю. Венелина, славяне могли понимать и деревенского старосту, и начальника округа, и просто господина; словом, в отличие от ближней лодки, более далекая была предназначена для славянских чиновников, и хотя в данный фрагмент изображения фигуры этих гребцов не вошли, но на гравюре Дюрера они показаны сплошь в дурацких колпаках, и помимо жупана на лодке находятся мастеровые — портной (с ножницами), каменотес (с молотком), рабочий по металлу (с иным молотком) и т.д. Так что все они — дураки.

Таким образом, мысль А.Т. Фоменко подтверждается отчасти: немцы высмеивали не русско-ордынскую Империю (которая неизвестно, существовала ли когда-либо в том виде, в каком предполагал А.Т. Фоменко), но славян Пруссии. То есть произведение «Корабль дураков» С. Бранта, равно как и гравюры А. Дюрера — это антиславянская филиппика, это, действительно, литературное наступление на славян, их высмеивание и вышучивание как продолжение расчистки жизненного пространства для германцев, но теперь уже в области культуры и государственного устройства.

А в плане нашего исследования важно то, что теперь мы имеем иллюстрацию не к научному, а к чисто литературному произведению. Конечно, приведенные здесь 9 слов отнюдь не исчерпывают всей тайнописи данной картины-руны. Однако они показывают, что уже в XV веке изобразительная тайнопись на русском языке и преимущественно кириллицей существовала в ряде литературных произведений Германии, и что она была понятна как славянам, так и, что особенно удивительно, самим немцам, для которых она и создавалась. Так что культурный слой немцев должен был в совершенстве знать русский язык и два типа славянского письма — руницу и кириллицу.



Рис. 267. Шекспир. Гравюра 1640 года

Гравюра Шекспира

Эта гравюра в издании Джона Бенсона относится к 1640 году (ГИЛ, с. 182). До сих пор мне попадались немецкие карты начала XVII века, на которых я читал русские тексты. Теперь мне показалось, что и на этой гравюре я найду немало интересных подробностей, написанных русским языком смешанным кирилловско-руничным шрифтом. Так и оказалось. Но вначале — несколько слов о портрете.

Я процитирую исследователя биографии Шекспира И. Гилилова: *...в 1640 году, то есть уже после смерти Бена Джонсона, издатель Джон Бенсон (интересное совпадение) выпускает собрание (без больших поэм) поэтических произведений Шекспира; там же подборка стихотворений, посвященных его памяти, и гравюра с его изображением — с инициалами другого гравера. Рисунок этот малоизвестен и крайне редко воспроизводится даже в специальной литратуре. Черты лица здесь различимы не так отчетливо, как в Великом фолио (формат листа октаво — четверть от фолио), но влияние гравюры Дройсхута бесспорно — особенно в изображении лица, волос, воротника. Есть и новшества: голова повернута не вправо, а влево, на правое плечо накинут плащ; левая рука (в перчатке) держит оливковую ветвь с плодами, вокруг головы — подобие ореола.*

Под этой гравюрой помещено короткое стихотворение, иронически перекликающееся с джонсоновским обращением к читателю в Великом фолио:

«Эта тень — и есть прославленный Шекспир? Душа века,
Предмет восторгов? источник наслаждений? чудо нашей сцены?»

Джонсоновская «фигура» стала «тенью», и три вопросительных знака подряд выглядят весьма интригующе. Обращение к читателю, подписанное инициалами издателя, и помещенные в книге стихотворения других поэтов исполнены глубокого преклонения перед Бардом, — что же могут означать эти двусмысленные, загадочные вопросительные знаки? (там же, с. 181). К сожалению, ответа на этот вопрос автор исследования не дает. Хотя в целом книга посвящена тому, что актер Шакспер (таково было правописание фамилии именно актера, но не драматурга) — вовсе не общеизвестный поэт, драматург и мыслитель.

Чтение я начинаю с букетика в руке (рис. 268), который я обращаю в цвете и поворачиваю вправо на 90°. Здесь можно обнаружить слова **10 ЛЕТ** (справа вверху) **20 РАЗ** (ниже в колонку) **ВЬ 10 ЛЕТ** (около пальцев) **ДОМА**. Между двумя цифрами «10» в виде лепестков начертано слово **МНОГО**. Эти высказывания можно организовать в такой текст: *В 10 ЛЕТ 20 РАЗ ДОМА. — 10 ЛЕТ! МНОГО*! Мне кажется, что автор данного тайного текста удивляется, как это, будучи странствующим актером, можно в течение десяти лет бывать дома по двадцать раз, то есть дважды в году? Как правило, труппа работает весь год подряд, и если и бывает отпуск, то не чаще раза в году. И лишь плохой

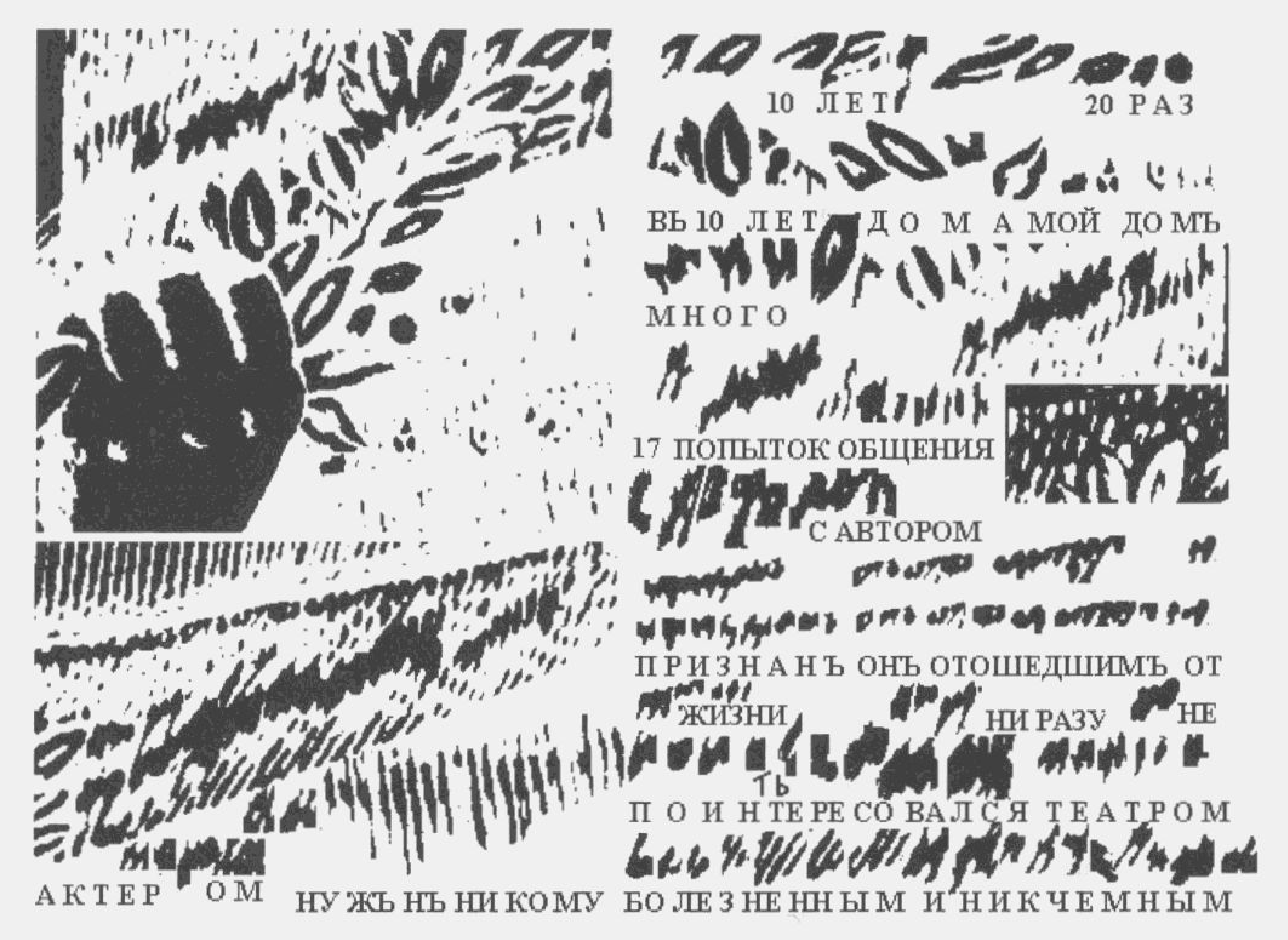


Рис. 268. Мое чтение надписей в районе руки

актер может участвовать не во всех спектаклях и иметь таким образом дополнительное время на отдых. И такое положение вещей длилось не год-два, что можно считать случайностью, а целых десять лет!

Над букетом в виде штриховки, видимой также в обращенном цвете, написано: **17 ПОПЫТОК ОБЩЕНИЯ**, а между этой надписью и цветами, и уже в прямом цвете, слова **С АВТОРОМ**. Таким образом, с Шекспиром при жизни пытались общаться 17 раз и, видимо, все попытки такого общения оказались неудачными, о своем поэтическом и драматургическом творчестве он молчал.

Следующая надпись находится на ленте за букетом; я ее увеличиваю, обращаю в цвете и поворачиваю на 90° вправо. Получается три строчки, где на верхней читаются слова **ПРИЗНАНЪ ОНЪ ОТОШЕДШИМЪ ОТ ЖИЗНИ**. На средней строке сначала идет слово ОН (которое я не поместил в прориси), затем слова **НИ РАЗУ НЕ ПОИНТЕРЕСОВАЛСЯ ТЕАТРОМ**. Я это понимаю как то, что он отошел от театральной жизни, поскольку ни разу не поинтересовался театром.

На третьей строке я читаю: **БОЛЕЗНЕННЫМ И НИКЧЕМНЫМ**, а в прямом цвете между первой и второй строками — слово **АКТЕРОМ**, а в штриховке под нижней строкой — слова **НУЖЬНЪ НИКОМУ**, то есть *НИКОМУ НЕ НУЖНЫМ*. Эти строки, самые хлесткие, являются в то же время и самыми трудночитаемыми.

Ряд надписей находится на паспарту (рис. 269). В левом верхнем углу в виде изгибов украшений можно прочитать слова: **ПОЭТ И АКТЕР, И ПР.(ОЧЕЕ)**,



Рис. 269. Мое чтение надписей на паспарту и деталях костюма

а в правом верхнем углу слово **ДРАМАТУРГ** — это общепринятая характеристика Шекспира. Зато в левом нижнем углу читаются слова **МИСТИФИКАЦИЯ И КРУПНАЯ АФЕРА**, а в правом нижнем — **САРАЦИН И КОРСАР. ОН НАНЯТ**. Таким образом, вся общепризнанная характеристика Шекспира названа мистификацией, а также крупной аферой, за которой стоят, по мнению автора тайного текста, сарацины, то есть арабы (хотя иногда под сарацинами имелись в виду и другие народы) и корсары (разновидность пиратов). Иными словами, в этой афере почему-то были замешаны иностранцы, причем уголовного плана, хотя мотив такой заинтересованности не поясняется. Эти противники англичан как раз и наняли Шекспира.

Под воротником справа на штриховке в обращенном цвете можно прочитать слова **ТЕАТР НЕ ПОКИДАЛ**, а слева на воротнике, обратив его белый цвет в черный, — слова **И БЫЛ АКТЕР И АРТИСТ**; под воротничком читается **НО ДОМА ТВОРЯ**. А на ленточке правого плеча можно прочитать слова **КАКАЯ МОЩЬ АФЕРЫ**, а под ними, на штриховке — **НА НИВЕ ЖИЗНИ**! Это можно понимать в том смысле, что Шекспир не покидал службу в театре ради какой-то иной работы, а не в том значении, что он работал в театре непрерывно. И домашнее творчество понимается не как занятие литературой, а как актерское мастерство по разыгрыванию в домашних условиях роли знаменитого драматурга, что требовало гораздо меньше таланта и усилий, чем творчество на сцене.

К сожалению, пока я не в состоянии прочитать еще более многочисленные и мелкие буквы на штриховке справа от лица, поэтому пока изучение данной гравюры нельзя считать завершенным. Однако можно синтезировать полученный текст: *В10 ЛЕТ 20 РАЗ ДОМА. 10 ЛЕТ — МНОГО! 17 ПОПЫТОК ОБЩЕНИЯ С АВТОРОМ. ПРИЗНАН ОТОШЕДШИМ ОТ (ТЕАТРАЛЬНОЙ) ЖИЗНИ, — НИ РАЗУ НЕ ИНТЕРЕСОВАЛСЯ ТЕАТРОМ, — БОЛЕЗНЕННЫМ И НИКЧЕМНЫМ АКТЕРОМ, НИКОМУ (НЕ) НУЖНЫМ. ПОЭТ И АКТЕР, И ПРОЧЕЕ, ДРАМАТУРГ — МИСТИФИКАЦИЯ И КРУПНАЯ АФЕРА САРАЦИН И КОРСАР. ОН НАНЯТ. ТЕАТР (НАДОЛГО) НЕ ПОКИДАЛ, И БЫЛ АКТЕР И АРТИСТ, НО ДОМА ТВОРЯ. КАКАЯ МОЩЬ АФЕРЫ НА НИВЕ ЖИЗНИ!* Тут 61 слово, что можно считать достаточно пространной надписью. Вся она выполнена целиком кириллицей, руницы тут нет. Отсутствие в одном случае НЕ при слове НИКОМУ выдает челова не русского, но хорошо владеющего русской письменной речью.

Самый важный вывод, который можно сделать на основании изучения данного текста — это то, что в Англии в середине семнадцатого века английские граверы прекрасно писали по-русски. И более того — высказывались в них по поводу актеров и драматургов, что, разумеется, крайне интересно для литературоведов, вне зависимости от того, насколько можно доверять содержащимся в данной тайнописи сведениям.

Мифологическая пародия

В западной литературе имеется масса и иных изображений, куда вписаны некоторые интересные мифологемы. Так, одну из них (рис. 270) можно позаимствовать из книги А.А. Бычкова (БЫЧ, с. 126): там изображены два человека.

К сожалению, списка литературы нет, но, видимо, речь идет скорее всего о каком-то немецком издании XVII века. Правда, в книге Бычкова данный рисунок помещен в статье «Икона», что весьма странно, ибо таких христианских икон нет. Может быть, это языческая икона? Но «иконы языческие» мне неизвестны, и для того, чтобы показать читателю, что такие были, приводится рисунок из книги. На нем изображен интерьер какого-то помещения, где на полу скрестили шпаги двое мужчин в совершенно нерыцарском одеянии, тогда как вдоль стены на полках стоят три камня с изображениями, играющие роль икон. На одной из них двуглавое существо с короной и крыльями; на другой — змея, на третьей — указующий перст. Интересно, что все эти изображения можно прочитать.

Для чтения я беру как изображения на нарисованных камнях, так и выделенные места на фигурах людей; эти выделения произведены как черными, так и белыми линиями. И тогда они дают любопытный текст.

Итак, начнем чтение с изображений на камнях. На центральном камне мы видим змею, которую можно прочиать **БОГИНА ЖИВА**, то есть *БОГИНЯ ЖИВА*. Казалось бы, традиционная надпись, присутствующая на массе других изображений. Но нет, тут есть некий подвох. Он заключается в том, что при чтении (а я специально использую обращение цвета, чтобы оттенить знаки надписи) образуется «лишний» знак ЛЪ, который дает чтение вместо ЖИВА —



Рис. 270. Общий вид комнаты с каменными иконами

ЛЪЖИВА, то есть *ЛЖИВА*. Тем самым автор рисунка дает намек на то, что все надписи тут — пародийные.

Затем читаем правый камень, где начертан указующий перст. Все надписи на нем соединяются в текст **ЛИКЪ ЛОЖЬНОСЬЛАВАНЪСЬКА ПИСЬМА ДЫЯ**, то есть *ЛИК ЛОЖНОСЛАВЯНСКОГО ПИСЬМА ДЫЯ*. Слово «ложнославянское» употреблено вместо ожидаемого «южнославянского». При этом и в ретуши под рукой, и на торцевой поверхности камня видны какие-то знаки, которые слишком неясны, чтобы их прочитать активно, но которые проясняются, если их прочитать правее данного камня, вчитываясь в как бы плавные обводы стены: **ЮН**. Итак, на взгляд автора пародии, вместо ожидаемого слова СТАРЕЦ тут начертано ЮН. Таков ЛИК ДЫЯ, начертанный рукой ЛОЖНЫХ (а не ЮЖНЫХ) СЛАВЯН. И таков указующий перст, который указует на нечто несуществующее.

Наконец, слева изображен камень со сцепившимися между собой пернатыми змеями в коронах. Надпись внизу гласит **РУСЬ**, тогда как наверху мы дважды читаем имя **ГОЛИМ**, написанное кириллицей (хотя правильнее было бы *ГОЛЕМ*, но тут ошибка заложена намеренно), **И АЛХИМИК МОЙША** (слово МОЙША дано руницей).

Итак, три камня, как бы три иконы пародийной троицы: бог отец, бог сын, бог дух святой. В качестве бога отца (в центре) — богиня ЛЖИВА, в качестве бога-сына — юный ДЫЙ (лик ложнославянского письма), в качестве духа святого — Голем и алхимик Мойша, его сотворивший.

Тут есть смысл дать справку о Големе. Лучше всего процитировать статью «Голем» С.С. Аверинцева из энциклопедии «Мифы народов мира»:



Рис. 271. Мое чтение надписей на изображенном рисунке

Голем (евр. holem, «комок», «неготовое», «неоформленное»), в еврейских фольклорных преданиях, связанных с влиянием каббалы, оживляемый магическими средствами глиняный великан. Представление о Големе имеет предпосылки, специфические для мифологии иудаизма. Во-первых, это традиционный рассказ о сотворении Адама с подробностями — библейскими (Яхве лепит человеческую фигуру из красной глины, животворя ее затем в отдельном акте вдуваемым «дыханием жизни», Бытие, 2,7) и апокрифическими (исполинский рост Адама в его первоначальном облике; пребывание некоторое время без «дыхания жизней», и без речи — состояние, в котором Адам получает откровение о судьбах всех поколений своих потомков). Во-вторых, это очень высокая оценка магико-теургических сил, заключенных в именах бога, а также вера в особую сакраментальность написанного слова сравнительно с произнесенным. Эти предпосылки накладываются на общечеловеческую мечту о «роботах» — живых и послушных вещах (сравни сюжет об ученике чародея, зафиксированный в «Любителе лжи» Лукиана и использованный Гёте). Согласно рецептам, наиболее популярным в эпоху «практической каббалы» (начало Нового времени), чтобы сделать Голема, надо вылепить из красной глины человеческую фигуру, имитируя, таким образом, действия бога; фигура эта должна иметь рост 10-

летнего ребенка. Оживляется она либо именем бога, либо словом «жизнь», написанным на ее лбу; однако Голем неспособен к речи и не обладает человеческой душой, уподобляясь Адаму до получения им «дыхания жизней» (мотив предела, до которого человек может быть соперником бога). С другой стороны, он необычайно быстро растет и скоро достигает исполинского роста и нечеловеческой мощи. Он послушно исполняет работу, ему порученную (его можно, например, заставить обслуживать еврейскую семью в субботу, когда заповедь иудаизма запрещает делать даже домашнюю работу), но, вырывая из-под контроля человека, являет слепое своеволие (может растоптать своего создателя и т.п.). В качестве создателей Голема еврейские предания называют некоторых исторических личностей, наиболее знаменит создатель «пражского Голема» раввин Лев (XVI — начало XVII века) (АВЕ, с. 308–309).

Теперь ситуация на картине становится более понятной. В качестве творца Голема на ней выступает алхимик Мойша, который и был вынужден с ним сразиться на шпагах, ибо он, видимо, вышел из повиновения. Но под богом здесь понимаются не Яхве и Христос, а Жива и Дый.

Продолжим чтение. Фигура слева повернута в профиль, и что у нее начертано на лбу, сказать в силу этого невозможно. Поэтому она — не Голем. Зато ее лик читается как **ПОРЪКА ГОЛЕМА**, то есть либо *ПОРКА ГОЛЕМА*, либо, что более вероятно, *ПОРУКА ГОЛЕМА*, то есть *ПОРУЧИТЕЛЬ, СОЗДАТЕЛЬ ГОЛЕМА*. Стало быть, слева изображен алхимик Мойша.

Далее по телу Мойши разбросаны белые знаки на черном фоне, начиная с шапочки и воротника; соединив их все, получим предложение **СЬРЕДИ НЕСЬЧАСЬТЪНЫХ ПЪСЪШЕКЪ И МОЙШЬ**, что я понимаю как *СРЕДИ НЕСЧАСТНЫХ ПСУШЕК ОН, МОЙША*. Опять подчеркивается пародийность ситуации: Голем приравнивается к грызущимся на заднем плане псам, являясь одним из НЕСЧАСТНЫХ ПСУШЕК. На складках рубахи Мойши, чуть выше его шпаги, написано: **БОГЪ ЖИВА**, а под шпагой — **КЪНУТЪ ЛАСЬКАЕТЪ**. Вероятно, *БОГ ЖИВА КНУТ ЛАСКАЕТ* против Мойши, который поступил в чем-то неверно. На верхушке правой голени начертано: **ТО — РУНА ИНЫ**, то есть *(НО) ТО — СКАЗАНИЕ ДРУГОЕ*. Следовательно, здесь, на данной иллюстрации проступок Мойши не объясняется. И на кончике его левого сапога начертано **МОЙШЬ**, то есть *МОЙША*. Иными словами, тут сказ о нем завершен.

Что же касается Голема, то левый глаз его можно принять за букву Б, а правый — за Г, что образует слово **БГ**, то есть *БОГ*. Заметим, что эта надпись помещена не на лбу, а ниже, и она гласит не ЯХВЕ, а просто БОГ, под которым может пониматься и ДЫЙ, и ЖИВА. Так что это, конечно же, насмешка над условием оживления Голема. Само же лицо читается белыми знаками со рта, если голову перевернуть: **ГОЛЕМЪ.** Наконец, на морде у нижней собаки можно прочитать белые знаки (с поворотом) **МОПЪСЕ**, а на плече у Голема — продолжение — **ПОЛАДИЛИ**. Выражение *МОПСЫ ПОЛАДИЛИ* может тут

означать, что хотя Голем немного огрызнулся, он все же остался верен Мойше. Возможно, что на поясе Голема начертано кириллицей имя МОЙША, но очень неясно; в таком случае, это просто имя хозяина.

Таковы наиболее яркие знаки, хотя, разумеется, есть и еще какие-то другие, на которые я, вероятно, не обратил внимания. Однако в целом получился определенный рассказ, который, как обычно, можно синтезировать в некое целое. В современной орфографии это выглядит так: *ГОЛЕМ И АЛХИМИК МОЙША. БОГИНЯ (Л)ЖИВА. ЛИК ЛОЖНОСЛАВЯНСКОГО ПИСЬМА ДЫЯ. ЮН. ПОРУКА ГОЛЕМА СРЕДИ НЕСЧАСТНЫХ ПСЮШЕК — ОН, МОЙША. БОГИНЯ ЖИВА КНУТ ЛАСКАЕТ, (НО) ТО — ИНОЙ СКАЗ. МОЙША. БОГ. ГОЛЕМ. МОПСЫ ПОЛАДИЛИ. МОЙША*. Всего — 31 слово. Таким образом, перед нами интересный образец книжной иллюстрации пародийного жанра, где смешаны между собой иудаизм, христианство и славянское язычество и где есть намек на события XVII века, на раввина Льва (на картинке это алхимик Мойша). Полагаю, что перед нами — опять некая пародия на славян, в данном случае на славянское язычество вкупе с иудейской легендой.

Тем самым, несмотря на некоторую хаотичность примеров, можно утверждать, что в Западной Европе существовала некоторая традиция вписывать в книжные иллюстрации некоторые фразы на русском языке, поясняющие суть рисунка и выполненные преимущественно кириллицей, хотя и с добавками руницей.

А как обстояли дела в России? Рассмотрим один из рисунков Симеона Полоцкого.

«Обед душевный»

Писатель XVII века Симеон Полоцкий на обложке своей книги 1675 года издания «Обед душевный» воспроизвел 16 рисунков; я рассматриваю седьмой (второй ряд сверху, самый правый) (ДУГ, с. 34–35, рис. 1 и 4).

На рис. 272 изображены два всадника (один помоложе, другой постарше) и мальчик, ведущий лошадь пожилого под уздцы. На островерхой шапке пожилого начертаны слова **ДЛЯ УМА**, а на уровне рта мелким шрифтом написано слово **УМНИК**. На двух султанчиках лошадей читаются слова **СЕ ОТРОДЬЕ**, а плечо всадника и его продолжение через уши лошадей к тени головы лошади создает слова **МОСКОВИТА ВАСИЛИЯ**, низ морды более далекой лошади можно прочитать как слово **АНТОНЫЧА**, а тень под более близкой мордой — как фамилию **ЕЖОВА**. Морда ближайшей лошади и тень под ней, переходящая в штриховку левой ноги лошади, читаются как слова **ЕМУ В ТЯГОСТЬ**. Более далекая морда содержит слово **ЕГО**, штриховка правой ноги более далекой лошади может быть прочитана как слова **СЫН ИВАН**. Копыто правой ноги дальней лошади образует слова **СЕ ВНУК УМНИК**, а копыто левой — имя внука, **ЧИНГИЗ** (имя тюркское, но, видимо, ходившее на Руси). Таким образом, юноша, ведущий под уздцы лошадь — это умный внук Василия Антоновича Ежова, Чингиз Иванович.



Рис 272. Фрагмент обложки книги Симеона Полоцкого и мое чтение надписей

Складки вблизи локтя правой руки ближайшего всадника читаются как слова **СЫН ИВАН**. Следовательно, это отец Чингиза, причиняющий хлопоты Василию Антоновичу. Слева, на складках седла под полой его кафтана можно прочитать слово **ТУПОЙ** — это характеристика Ивана, и, при обращении нижней части седла в цвете, слово **СЕМЕНИТ**. На самом верху картины, в левом углу поверх горизонтальной штриховки начертаны несколько вертикальных знаков, которые можно прочитать как выражение **ЗНАНИЯ ДАЛ ДЯДЯ**, таково, видимо, было образование Ивана. Справа, вокруг светящегося в виде 8-лучевой звезды Солнца (такое изображение светила являлось символом славянского язычества), имеется некая цепь, на которой начертано выражение **ИВАН СЫН СМОТРЕЛ И СВАЛИЛСЯ С КОНЯ**. Собственно говоря, он и на рисунке уставился на Солнце как на невидаль, а уж если он затем свалился с коня, стало быть, он действительно крайне неловок.

Таким образом, перед нами настоящая картина-руна, содержащая текст из 33 слов: ***ДЛЯ УМА.*** *ЭТО — ОТРОДЬЕ МОСКОВИТА ВАСИЛИЯ АНТОНЫЧА ЕЖОВА, УМНИКА, ЕМУ В ТЯГОСТЬ СЫН ЕГО ИВАН. СЫН ИВАН ТУПОЙ СЕМЕНИТ — ЗНАНИЯ ДАЛ ДЯДЯ. ИВАН СЫН СМОТРЕЛ (НА СОЛНЦЕ) И СВАЛИЛСЯ С КОНЯ. ЭТО — ВНУК ЧИНГИЗ, УМНИК.* Текст ироничен, осуждает одного из отпрысков знатного жителя Московии и дает возможность читателю разгадывать тайнопись. Стало быть, в XVII веке такая традиция русской литературы еще существовала.

Рисунок Державина

Среди рисунков русских писателей имеется и рисунок Гаврилы Романовича Державина, в котором исследователи подозревают его автопортрет 1770-х годов (ДУГ, с. 54, рис. 26). На рисунке, однако, имеется два портрета; вероятно, к Державину имеет отношение левый.

На полях перед лицом среди группы точек можно выделить линии плохо заметной надписи (рис. 273), состоящей из слов **КНЯЗЬ ДАНТОН И ТИРАНИЯ**. Полагаю, что это общий заголовок рисунка; но подобное название сразу отметает подозрение в наличии автопортрета. Чтение переносицы, глаза, кончика носа, ноздри и губ приводит к тексту, состоящему из трех слов-характеристик: **НАГЛ, СУРОВ, МАЛЪ**. Затем можно прочитать буквы на голове в виде отдельных локонов парика, они образуют законченную фразу: **ИМЯ ДАНТОН, А ХАРАКТЕР КРОМВЕЛЯ**. Бант и линия плеча могут быть прочитаны как слова **ТИРАН МИРА**. Таковы характеристики изображенного лица.

Далее можно прочитать отдельные росчерки. Так, лигатура позади затылка Дантона разлагается мною на буквы, образующие название города: **ГУРЬЕВ**. Этот город, Гурьев, или Юрьев, имел также немецкое назвние Дерпт, а в наши дни называется эстонским именем Тарту. Очевидно, Г.Р. Державин так обозначил место, где он начертил данный портрет. Другой росчерк, скорее всего, обозначает дату. Если его прочитать как лигатуру, получится дата



Рис. 273. Рисунок Г.Р. Державина и мое чтение надписей

1770 год, а не 70-е, как полагали исследователи. Помимо даты, имеется изображение двух шестиугольных звезд Давида, нижняя из которых может быть прочитано как слово **ХАКАН**, то есть *ПРАВИТЕЛЬ ИУДЕЕВ*. Вероятно, это еще одна характеристика Дантона, намек на его принадлежность скорее всего к жидомасонской ложе.

На втором портрете читаются знаки и буквы волос как слова **СЕ СВОИ РУНЕ**, а чуть правее — два знака, читаемые как **ВСЕ**, то есть *ЭТО МОИ НАДПИСИ ВСЕ*. Полагаю, что так Г.Р. Державин подчеркнул, что он не срисовывал тайнопись, хотя, видимо, портрет Дантона им был откуда-то перерисован. Из этого можно заключить, что второй портрет, видимо, является автопортретом. Ноздрю и морщины около губ я читаю как слово **ДЕВЯТЬ**. И действительно, если посчитать все группы надписей, их как раз получится девять. Лигатуру в виде уха можно прочитать как слово **ХОРОШО**, что является творческой самооценкой поэта после осмотра получившихся двух рисунков.

Данный лик-руна является в определенном смысле слова каноническим, то есть содержит небольшой текст: *КНЯЗЬ ДАНТОН И ТИРАНИЯ. НАГЛ, СУРОВ, МАЛ. ИМЯ ДАНТОН, А ХАРАКТЕР КРОМВЕЛЯ. ТИРАН МИРА. ХАКАН*, всего 15 слов, а также авторские пояснения — *ЭТО МОИ НАДПИСИ, ВСЕ ДЕВЯТЬ. ХОРОШО. ГУРЬЕВ, 1770*, еще 8 слов и цифра; а всего 23, что как раз и характерно для крупных ликов-рун. Любопытно, что характер Дантона Г.Р. Державин определил за 23 года до кровавых событий Великой французской революции, и, вероятно, не будучи оригинальным в изображении визуальных черт одного из влиятельных революционеров, он все же высказал в виде тайнописи свои интересные суждения о данном лице.

Рисунок Жуковского

Из многочисленных рисунков Василия Андреевича Жуковского, главным образом зарубежных пейзажей, я выбрал его изображение могилы Виланда, 1838 года (ДУГ, с. 64, рис. 42), фрагмент которого я и анализирую.

Сначала я рассматриваю небольшой участок зелени слева от памятника Виланду (рис. 274), на котором можно прочитать слова **ЛИКЪ ПОЭТА** и **АС**, то есть *ВЫСШИЙ МАСТЕР*. Далее у подножья монумента, на клумбе слева от него читаются слова **ЦВЕТЫ** и **ЛИКЪ ВИЛАНДА**, а также **И МОЙ РИСУНОК**. Интересно, что монумент понимался В.А. Жуковским именно как ЛИКЪ, как каменное изваяние, а не как простая надгробная стела.

Левая часть клумбы, обращенная к читателю, также содержит надпись, где последние латинские буквы NAUT не слиты в лигатуру и хорошо читаются. Полная надпись, однако, состоит из двух букв, читаемых в обращенном цвете, еще трех, начертанных мелким курсивом и слитых в лигатуру, и основного слова, где три первые буквы разбросаны чуть в сторону от буквы N. Образуется предложение на немецком языке — **ER WAR DREDNAUT**, что означает *ОН БЫЛ ДРЕДНОУТОМ*. Названием самого крупного судна эскадры В.А. Жуковский хотел подчеркнуть значимость

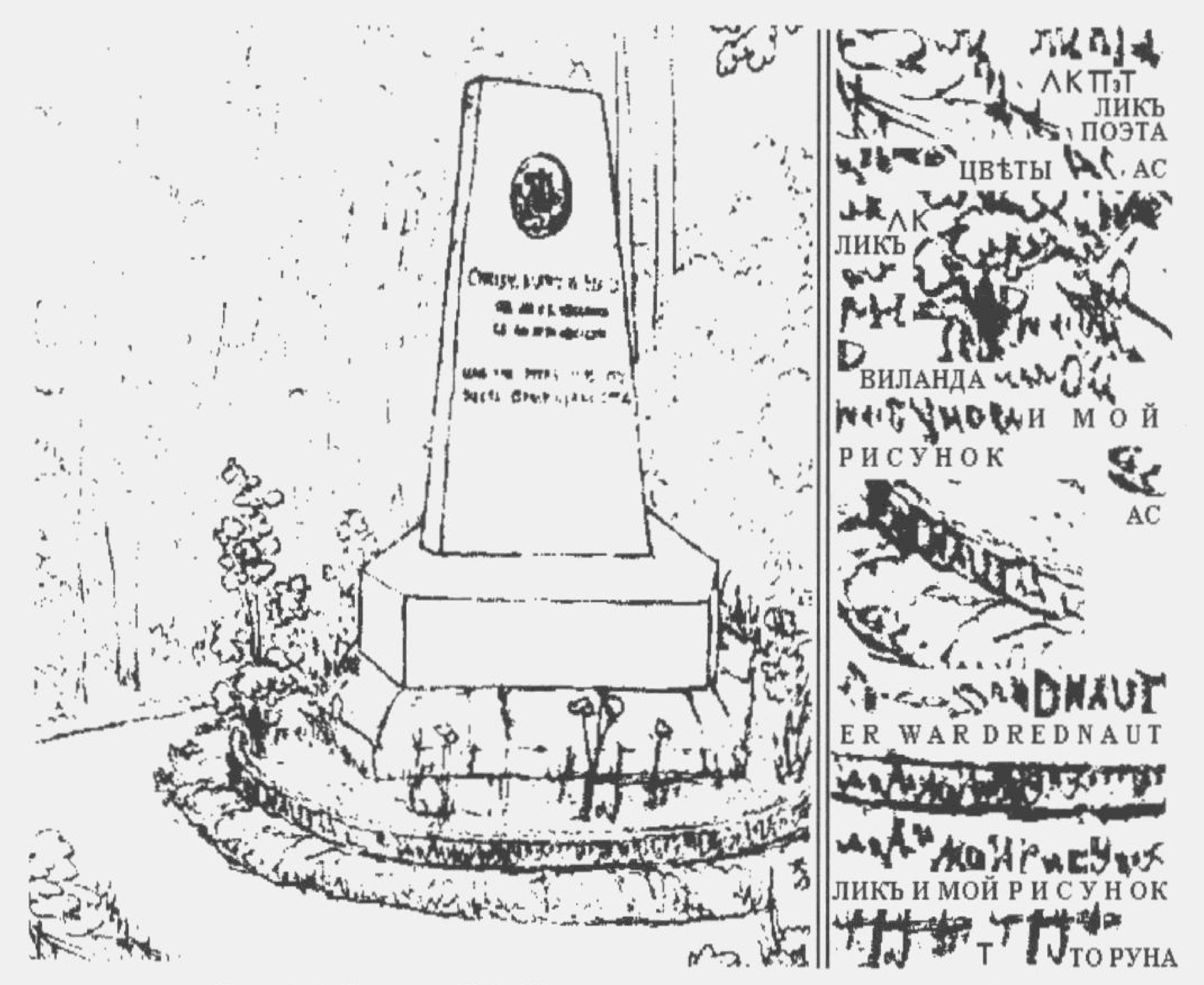


Рис. 274. Рисунок В.А. Жуковского и мое чтение надписей

немецкого поэта-романтика Кристофа Мартина Виланда (1733–1813), мало известного русскому читателю, но весьма близкого сердцу русского поэта-романтика.

Фрагмент на передней части клумбы в общем-то содержит повтор: Жуковский тут пишет **ЛИКЪ И МОЙ РИСУНОК**, что уже встречалось. Гораздо интереснее выражение **ТО РУНА**, начертанное в самом низу пьедестала монумента между цветами. Интерес вызывает не столько само слово РУНА, сколько его выражение кириллицей, а не руницей, как обычно его изображают. Я усматриваю здесь некоторый уход от канона, хотя и едва заметный.

Перед нами — типичная картина-руна, хотя сам В.А. Жуковский склонен трактовать свой рисунок как лик-руну. Хотелось бы отметить также немногословие поэта, который на такой благодатной почве, как изображение травы, цветов и тени, создал очень небольшой тайнописный текст, *ЛИК ПОЭТА. АС. ЦВЕТЫ. ЛИК ВИЛАНДА И МОЙ РИСУНОК. ER WAR DREDNAUT. ЛИК И МОЙ РИСУНОК — ТО РУНА*, итого 18 слов. Возможно, что тайнописные строки он уже вписывал без энтузиазма, отдавая, так сказать, дань существующей традиции.

Рисунки Дельвига

Перу А.А. Дельвига принадлежит лист с десятком профилей (ДУГ, с. 83, рис. 71) под названием «Добрые физиогномии» (1826 ?). Я рассматриваю из них только четыре (рис. 275).

Прежде всего я читаю султанчик на головном уборе военного, где на его вершине можно найти слова **ХАРИ-ЛИКИ** — так перевел на тайнописный язык сам автор заглавие «Добрые физиогномии». Если продолжить чтение надписей на головном уборе военного, то штриховка тени справа обнаруживает слово **ШАНТАЖ**, выбивающиеся из-под него волосы головы — слово **ПРИКАЗ**, волосы бакенбарды — слово **НАЙТИ**, а волосы чуть выше нее — слово **ПУШКИНА**. Тем самым, видимо, каждое лицо представляет собой какой-либо человеческий порок; в данном случае военный олицетворяет шантаж, заключающийся в обещании при невыполнении каких-то просьб властей тут же найти Пушкина.

Следующий профиль находится выше первого и имеет кудрявую голову. Естественно, что прежде всго есть смысл прочитать кудри (слева направо и сверху вниз); они образуют фразу **СЕ АВТОР ВОДЕВИЛЯ — ОН ТРУС**. Таким образом, второй осуждаемый А.А. Дельвигом порок — трусость. Слово **ТРУС** копируется и чертами лица (нос, его складки, рот). А черты лица выше (переносица, глаз, морщины и локоны правее) образуют слово **УЧТИВЫЙ**. Волосы вокруг уха образуют буквы уже сказанных слов: **ЛИКЪ АВТОРА**.

Третий профиль — левый верхний. Хотя волосы здесь прямые, а не кудрявые, они тоже образуют буквы, которые читаются как слова **ЛИКЪ НАДСМОТРЩИКА**. Еще один человеческий порок. Наконец, лицо переднего слева персонажа имеет надпись в виде волос головы, которую можно прочитать как слова **СЕ МАНЬЯК**, и волос усов, где читается слово **ОВЕН**. Так что даже смирный Овен (по гороскопу) оказывается МАНЬЯКОМ.



Рис. 275. «Добрые физиогномии» А.А. Дельвига и мое чтение надписей

Разумеется, другие, не показанные здесь лица на данном рисунке А.А. Дельвига тоже имеют надписи, однако нас интересует сама принципиальная возможность использования им изобразительной тайнописи. Как видим, перед нами — типичные лики-руны, содержащие текст *ХАРИ-ЛИКИ. ШАНТАЖ: ПРИКАЗ НАЙТИ ПУШКИНА. — ВОТ АВТОР ВОДЕВИЛЯ, ОН ТРУС, ТРУС УЧТИВЫЙ. ЛИК АВТОРА. — ЛИК НАДСМОТРЩИКА. — ВОТ МАНЬЯК, ОВЕН*, состоящий из 20 слов. Естественно, что Дельвиг, владея тайнописью, вполне понимал тайнописные строки А.С. Пушкина.

Рисунки Гоголя

Среди рисунков этого писателя я отобрал два — фрагмент архитектурных набросков на плане «Арабесок» с изображением сидящего на корточках человека (ДУГ, с. 112, рис. 112, 1834) и гирлянду из нижней части эскиза обложки повести «Нос» (ДУГ, с. 114, рис. 114, 1830-е годы). На них по моим беглым наблюдениям должны были содержаться надписи (рис. 276).

На чалме у человека можно прочитать слова **СЕ САМ ХАН**, волосы справа (на левой стороне лица, повернутые вправо на 90°) дают тюркское имя **СБОРКХОН**, тогда как волосы слева (на правой стороне лица, развернутые так же) образуют слово **ХАН**. На бородке можно прочитать название города — **СТАВРОПОЛЬ**, а также повтор — имя **СБОРКХОН ХАН**. На положенных на колени руках читаются слова фразы **ХАН ДВУХ ПРОВИНЦИЙ**. Еще раз слово **СТАВРОПОЛЬ** можно прочитать на надписи, показывающей положение правой ягодицы в глубине ног. Исключая повторы, получаем текст: *ЭТО — САМ*



Рис. 276. Рисунки Н.В. Гоголя и мое чтение надписей

ХАН СБОРКХОН, ХАН ДВУХ ПРОВИНЦИЙ. СТАВРОПОЛЬ, всего 8 слов, несколько мало для лика-руны.

На гирлянде, которую держат в клювах два попугая, можно прочитать слева вверху слова **ПЕСНИ ДЛЯ ДУРАКОВ АКАКИЯ**, справа — **У АКАКИЯ**, внизу — **ПЕСНИ ДУРАКОВ**, а на сосуде с ручками читается слово **СЛАВЯНЕ**. Так что повесть «Нос» — это *ПЕСНИ ДЛЯ ДУРАКОВ-СЛАВЯН АКАКИЯ*, всего 5 слов, что нормально для титульной страницы. Таким образом, Николай Васильевич Гоголь тоже был приобщен к картинам-рунам и ликам-рунам, но употреблял тайнопись довольно мало.

Рисунки Лермонтова

Очень много лиц, фигур и эпизодов изображено Михаилом Юрьевичем Лермонтовым на обложке рукописи романа «Вадим» (ДУГ, с. 129, рис. 133), 1832–1834. Я рассматриваю небольшой фрагмент, а на нем выборочно подписи к некоторым лицам или фигурам (рис. 277).

В центре наверху изображен большой портрет женщины. Штрихи тени от руки на груди можно разложить на буквы, образующие ее имя: **АННЕЛИЗА**. Слева от нее, за ее плечом скачет всадник на фоне скал. Обратив изображение уступов скал в цвете, получаем надписи: **ПИЯН** (видимо, это характеристика лица солдата в кивере, находящегося еще левее), а также **МЫ С ОТРЯДОМ ГРЕНАДЕР**, а еще ниже — **НО А Я КОРМИЛ**. Еще чуть ниже, на разветвлении корней, можено прочитать вариацию на этот сюжет, **А КОРМИЛИ МЫ**. Много ниже находится изображение крупной головы, а правее от нее изобра-



Рис. 277. Рисунки М.Ю. Лермонтова и мое чтение надписей

жен всадник на коне, скачущий от зрителя; на его торсе можно прочитать слова: **ЛИКЪ, ПИКА, Я**. Тем самым, Лермонтов изобразил себя еще раз. На том же коне, внизу, начиная от правой задней ноги, можно прочитать надпись **РИСУНОК-РУНА**. Такая надпись нам у Пушкина тоже встречалась, и она означала не многословные фразы в каждом изображении, как это имело место в картине-руне, а очень лаконичные пояснения, буквально в 3—4 слова.

Такие примеры мы видим как раз на каждом из отдельных изображений данной обложки. Так, на изображении головы можно прочитать в обращенном цвете слово **КОРМ**, а в прямом — слово **ПИК**. Видимо, в XIX веке КОРМ ПИК — это то же самое, что в XX ПУШЕЧНОЕ МЯСО. Здесь же начертаны слова **КРИВЫЯ РУНА**, что, вероятно, означает нечто вроде *НАДПИСИ НАПЕРЕКОСЯК*. Возможно, что выражение КРИВЫЕ означает и качество надписей, и, в прямом смысле слова, начертание букв и знаков так, чтобы передать рельеф лица, то есть криво. Перед всадником, несущимся чуть ниже вперед, к зрителю, находится надпись **МЯЛКА**, что можно понять как слова *ДАВКА, СТОЛКНОВЕНИЕ, СТОЛПОТВОРЕНИЕ*. Наконец, низ лошадей двух всадников левее, скачущих от зрителя, может быть прочитан как слово **КАЗАКИ**.

Как видим, теперь в надписях, в соответствии с жанром рисунков-рун, господствует предельный лаконизм — перед нами только подпись, часто всего из одного слова. И хотя я выявил только 24 слова, а именно *АННЕЛИЗА. ПИЯН. МЫ С ОТРЯДОМ ГРЕНАДЕР — НО А Я КОРМИЛ. А КОРМИЛИ МЫ. ЛИК, ПИКА, Я. РИСУНОК-РУНА. КОРМ ПИК. КРИВЫЕ РУНЫ. МЯЛКА. КАЗАКИ*, даже на данном фрагменте их гораздо больше. А в целом, как я полагаю, на всей обложке находится более сотни тайнописных слов.

Рисунки Тургенева

Здесь мне пришлось довольно долго вглядываться в изобразительное творчество этого великого русского писателя, например, в рисунки «Человек в постели» (1847), портрет А.А. Григорьева и человека в колпаке (1848), «Наброски», «Мужской профиль в цилиндре», «Птичка» (1848), но в них никаких тайнописных слов мне обнаружить не удалось. Повезло мне только с рисунком 1842 года «Наброски» (ДУГ, с. 140, рис. 150), где изображен крупный мужской профиль, а перпендикулярно к нему шаржированно нарисован какой-то коротышка в высокой военной фуражке (рис. 278).

На бакенбарде мужского лица два верхних завитка можно перевернуть на 180° и прочитать буквы ОТ; следующий завиток есть буква Е, а два последних — буква Ц. Все вместе образует слово **ОТЕЦ**, то есть перед нами — портрет отца И.С. Тургенева. А бородка внизу образует лигатуру, которую можно разложить на отдельные буквы и получить слова **С.А. ТУРГЕНЕВ**. Так что перед нами — скорее рисунок-руна, чем лик-руна, поскольку подписи крайне скупы.

Изображение коротышки я развернул в нормальное положение и поместил ниже еще раз в несколько большем масштабе. На его шляпе можно прочитать слова **ВОИН ВАСЯ**, тогда как на теле читаются три других слова, **ТО ТУРАН**

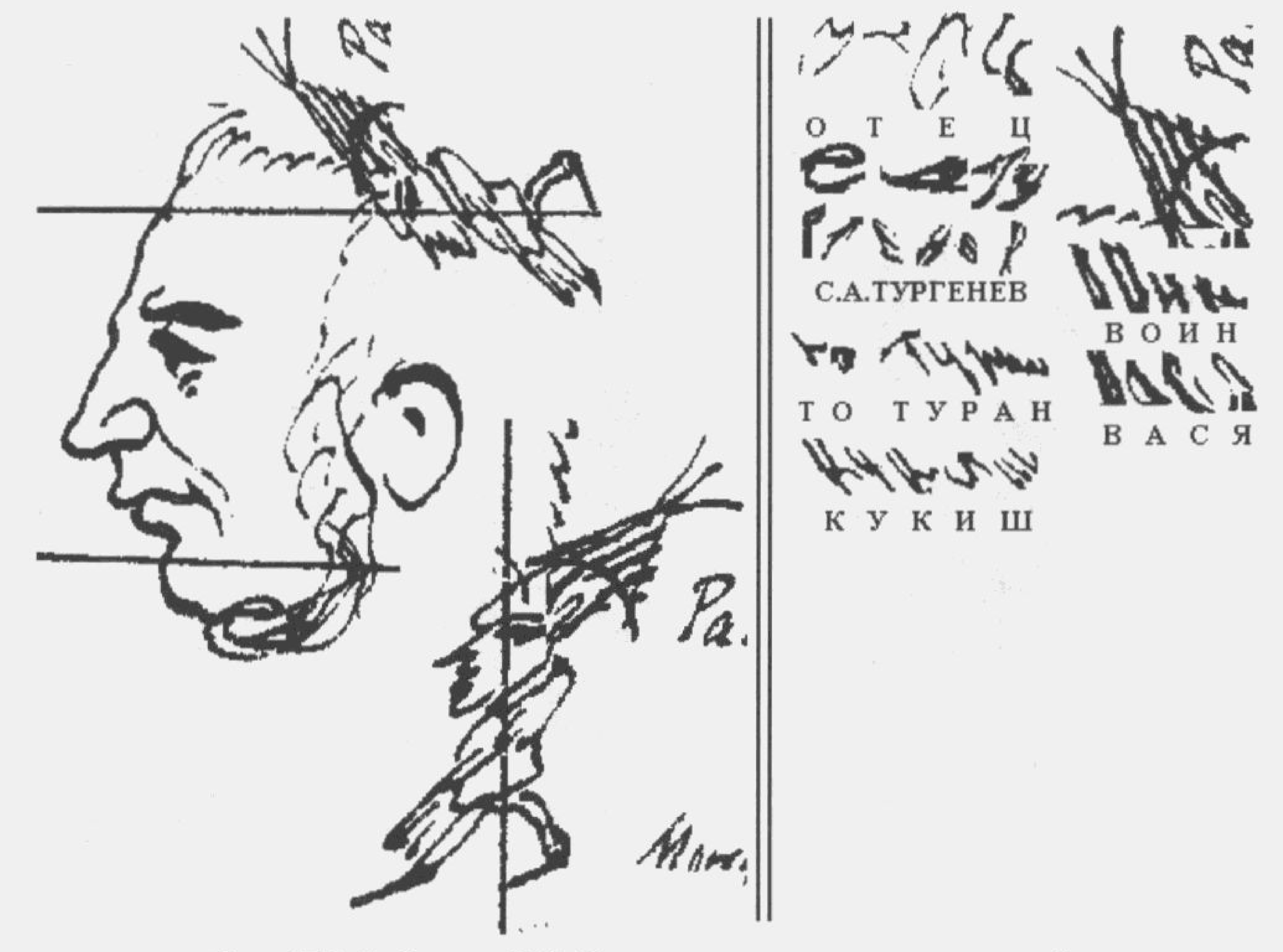


Рис. 278. Наброски И.С. Тургенева и мое чтение надписей

КУКИШ. Под «туранами» или «туранцами» понимались тогда лица тюркской национальности. Так что на данной карикатуре Тургенев высмеивает какого-то тюрка, например татарина, которого он величает Кукишем, за его христианское имя Василий. Заметим, что и Н.В. Гоголя весьма привлек тюркский хан из Ставрополя. Видимо, традиции ориентализма в русской культуре в это время еще не утратились.

Возвращаясь к тому факту, что более поздние рисунки И.С. Тургенева уже свободны от тайнописи, можно выдвинуть весьма осторожное предположение о том, что традиция тайнописи в русской литературе прекращается где-то в середине 40-х годов XIX века. По сути дела, если Пушкин в некоторых своих рисунках 30-х годов вписывал до нескольких десятков слов, то уже у М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя рисунки гораздо менее многословны, так что начало этой тенденции приходится, видимо, на тридцатые годы с тем, чтобы лет через 10—15 это интереснейшее направление творческой деятельности писателей полностью исчерпало себя.

Рисунок Васнецова

Исчезновение тайнописи в изобразительном творчестве писателей не повлияло на рисунки художников, которые сохранили этот прием несколько дольше. В этой связи интересно рассмотреть рисунок Виктора Михайловича Васнецова (1848—1926) Гамаюн (ДЕМ, с. 45, рис. 18).



Рис. 279. Птица-Гамаюн В.М. Васнецова и мое чтение надписей

Первое, что привлекает внимание на данном рисунке, это знаки внутри цветка над головой Гамаюна. Развернув изображение цветка на 90° вправо и разложив лигатуру, читаем слово **ГАМАЮН**. Надписи на ветке под цветком выполнены частично в прямом, частично в обращенном цвете и могут быть прочитаны как слова **МАГЪ**, а также **ЗАРЯ КРУГОМ-КРУГОМ**. В короне на лбу также читается слово **ГАМАЮН**, и в волосах и глазах можно прочитать слова **ТО МАГЪ**, а также слово **ЛИКЪ**. В основании левого крыла при обращении в цвете и развороте на 90° вправо читается слово **ЗАТЕЯ**. Еще одно слова **ЗАРЯ** можно вычитать из оперения хвоста.

Конечно же, более всего нас интересуют слова, связанные с письменностью и с жанром рисунка. К счастью, они в данном случае имеются. Так, самый левый верхний цветок содержит буквы слова **РУНА**. Еще одно слово **РУНА** можно встретить на изображении ствола дерева под левой ногой. Тем самым В.М. Васнецов в соответствии с существовавшей традицией пометил наличие на рисунке надписей. Но он пошел дальше и на листе под правой лапой птицы начертал слово **РУНИЦА**, то есть ему было известно это название. В данной нашей работе оно встречается во второй раз (впервые оно было встречено в рисунке А.С. Пушкина). Так что великий русский художник знал и этот термин.

Что же касается определения жанра рисунка, то его поясняет надпись в самом низу ствола, которая после поворота на 90° влево гласит **ЛИК-РИСУНОК ВАСНЕТЦОВА**. Это весьма интересное название, ибо под словом ЛИК-РУНА обычно понимался рисунок персонажа с некоторым количеством пояснений, и

в данном случае необходимо было рассказать, например, что Гамаюн извещает о различных важных событиях, то есть это — птица-предвестник, а также распеватель хвалебных песен в честь героев. Однако таких пояснений нет. Что же касается рисунка-руны, то тут должно быть несколько персонажей просто с упоминанием их имен или названий, но перед нами — единственный персонаж. Так что В.М. Васнецов абсолютно точно пояснил название жанра: «лик-рисунок». Наконец, дана дата, **МАЙ 1910** года, вписанная в самый нижний центральный цветок. Вместе с тем, цифра года начертана столь замысловато, что я мог ошибиться в ее чтении.

Насколько показательно тайнописное творчество В.М. Васнецова? Полагаю, что в середине 1840-х годов тайнопись вышла из употребления как у русской, так и у зарубежной творческой интеллигенции (на Западе, вероятно, в процессе усиления антирусских настроений, а в России — под влиянием Запада), так что изобразительное творчество В.М. Васнецова, целиком пронизанное обаянием русской архаики, могло означать лишь его собственную реконструкцию славянской тайнописи. Примечательно и то, что, зная слова РУНЫ и РУНИЦА, он, тем не менее, всюду пользуется кириллицей (кроме очень традиционных начертаний слов МАГЪ и ЛИКЪ), что дает повод заподозрить его в том, что он владел руницей не в полной мере.

Краткое резюме

На основе данного небольшого очерка, затрагивающего из всего многовекового литературного процесса Европы буквально несколько имен, тем не менее, можно сделать несколько существенных выводов.

1. Традиция вписывать славянские, а точнее русские слова, организованные в законченные, хотя и краткие (простые нераспространенные) предложения, существовала, по крайней мере, в такой стране Европы как Германия по крайней мере с веков XII–XIII. Причиной этого, как представляется, было то, что первоначально эти земли заселяли славяне, селившиеся вокруг Руси и называвшие свои земли Порусьем. Процесс лингвистического развития у этих славянских племен (склавинов, поморов, лужичан) зашел столь далеко, что они были вынуждены использовать язык и графику древнейшего славянского народа, русских. Для того чтобы вести диалог со славянами, в этот процесс были вовлечены и германские племена, которые позже объединились в государства как собственно Германии, так и Скандинавии, Англии и Франции. Так можно объяснить длительный период существования русской тайнописи у германских народов, пронизывающий самый разный вид их надписей, начиная от эпитафий и научных сочинений и кончая литературными памфлетами.

2. Аналогичная ситуация, но сдвинутая по времени на 1–1,5 тысячелетия назад, во времена античности, имела место в районе Апеннинского полуострова. Правда, там существовали племена этрусков, венетов, ретов, иллирийцев, фригийцев и других, которых можно было бы отнести к праславянам, если бы было ясно значение этой приставки «пра» в полном объеме. Возьмем лишь один пример: название города ТРИЕСТ ничего не говорит о его славянском

происхождении, равно как и его словенское произношение ТРСТ. А вставив выпавший согласный звук Г, получим утраченное название ТРГСТ, в котором опять-таки трудно уловить нечто славянское. И лишь узнав из источников, что когда-то этот город назывался ТЕРГИСТЕ, можно понять, что из данного слова выпали гласные Е, И, Е. Но центральнославянское, в данном случае венетское слово ТЕРГИСТЕ в точности соответствует русскому слову ТОРЖИЩЕ, что означает БОЛЬШОЙ (на это указывает суфикс -ИЩ-) ТОРГОВЫЙ ГОРОД (на Руси есть МАЛЫЙ ТОРГОВЫЙ ГОРОД — ТОРЖОК). Поэтому можно представить себе такую эволюцию данного слова: ТЕРГИСТЕ > ТЕРЪИСТЕ > ТЕРИСТЕ > ТРИЕСТЕ > ТРИЕСТ > ТРЪСТ > ТРСТ. Таким образом, венеты, основавшие Венетию (современную Венецию), говорили на одном из центральных славянских языков и для межславянского общения были вынуждены использовать русский язык и русскую графику. Позже, после прихода италиков, русская тайнопись стала средством для италийско-славянского диалога, а рисунки Марко Поло понимали не только славяне и италики, но уже и германцы.

3. Причина отказа от русского языка и кириллицы в Западной Европе была, видимо, та же, что и от латыни: рост национального самосознания, становление национальных литератур, обретение литературного языка, появление особых знаков в латинице для обозначения особых звуков данного языка. Иными словами, как только национальные языки смогли превзойти латынь по всем этим параметрам (что постепенно происходило с XV по XVIII век), они от нее отказались. Традиция же использования русского языка была много старше, поэтому она продержалась в рисунках на 1—1,5 столетия дольше. Однако наличие национально-освободительного движения славян, в том числе и в Западной Европе, вызвало мощное противодействие со стороны основного населения этих стран, и чем сильнее славяне заявляли о своих национальных правах, тем сильнее разгорался пангерманизм прежде всего. Так что, возможно, переломной датой стала буржуазная революция в Германии 1848 года, после которой использование русского языка даже в рисунках в качестве тайнописи уже считалось непатриотичным. Однако добровольный отказ от русской речи, разумеется, стал проявляться еще до революции сначала как слабая, а затем все более крепнущая тенденция, так что, видимо, в Западной Европе интерес к русской тайнописи стал уменьшаться уже с конца 30-х годов XIX века.

4. На этом фоне иллюстрации А.С. Пушкина с врисованными в них знаками тайнописи оказались, с одной стороны, одними из последних, а с другой — весьма полноценными и сделанными рукой мастера, поскольку в его творчестве этот вид деятельности переживал свой расвет. Возможно, что Пушкин даже замечал постепенное угасание жанра картин-рун и сознательно старался противодействовать этому деструктивному процессу, понимая всю важность данного направления русской национальной культуры, подобно тому, как он сознательно развивал жанр литературной сказки, основываясь на материалах русского сказочного фольклора. Вместе с тем, Пушкин превосходил во всех рисунках с рунами не только зарубежных писателей, для которых данная традиция

была все-таки чуждой, но и своих предшественников и современников. Возможно даже, что он стал тут кое в чем даже новатором, однако это положение требует дополнительных исследований.

5. В германской культуре, несмотря на использование славянских рун и кириллицы, и русского языка, отношение к славянам было в позднем Средневековье, мягко говоря, не лучшим. Прежде всего об этом говорит тайнопись с могилы Генриха II, чей текст гласит *МУЖИК ЛИВЛЯНДИИ, СЛАВЯНИН У ГОТА ПОЛОМАЛ ЕМУ РЕБРА. МОСКОВИТ ПОМНИТ КНЯЗЯ ХЕНРИХА АЖ ДО ПОЛОЖЕНИЯ НИЦ*. Тут речь идет о военных столкновениях германцев со славянами Германии и с московитами в Лифляндии. Позже на смену военным стычкам пришло высмеивание славян в книге «Корабль Дураков», и с гравюр Альбрехта Дюрера читатель усваивал, что дураками являлись *СКЛАВЯНИН ПОЛКАН, ПАРАЗИТ,* еще один *СКЛАВЯНИН*, гребцы лодки *ДЛЯ ЖУПАНА* и прочие жители *ПОРУСЬЯ*. Коль скоро одним из наиболее ярких немецких художников в жанре картин-рун и особенно рисунков-рун выступал Альбрехт Дюрер, последующие немецкие иллюстраторы ориентировались прежде всего на него. Отсюда — довольно негативное отношение к русской культуре у тех, кто знал русский язык и мог понимать содержание тайнописи. Так что острое соперничество между Германией и Московией в политической и военной сферах привело к тому, что русская культура в тайнописи Германии стала постепенно вытесняться вплоть до ее полного исчезновения, но не за счет введения немецкой тайнописи, а путем полного отсутствия интереса, а затем и навыка врисовывания букв и слоговых знаков.

6. Иное отношение имелось у итальянцев и у других народов, чье отношение к русской культуре было достаточно нейтральным, а иногда и дружелюбным. Так, из гравюр к работе Марко Поло мы узнаем, что *ЛИК МАРКО ПОЛО* — это лик *СКЛАВЯНИНА ОТ ВЕНЕЦИИ*, которому предлагали знания *НЕСТИ НА КРУГ В РУСЬ КОХАНУЮ*. А на рисунке с изображением крысоголовых людей была описана страна *КАБК. ПОМИНКИ КНЯЗЯ АВАРОВ КИРА. СМОТР СУМОК. СУМКИ НОСЯТ КАЛИКИ. МАСКИ НЕСУТ ЛИКИ КРЫС И ЗАЙЧИКОВ. ЛИК МОСКОВИТА В ШКУРЕ ТИГРА*, то есть предлагалось этнографическое описание неизвестных обычаев одного из народов Кавказа. Еще в одной европейской стране (Чехии или Восточной Германии) предлагалось описание мифологемы — *ГОЛЕМ И АЛХИМИК МОЙША. БОГИНЯ (Л)ЖИВА. ЛИК ЛОЖНОСЛАВЯНСКОГО ПИСЬМА ДЫЯ. ЮН. ПОРУКА ГОЛЕМА СРЕДИ НЕСЧАСТНЫХ ПСЮШЕК — ОН, МОЙША. БОГИНЯ ЖИВА КНУТ ЛАСКАЕТ, (НО) ТО — ИНОЙ СКАЗ. МОЙША. БОГ. ГОЛЕМ. МОПСЫ ПОЛАДИЛИ. МОЙША*. Здесь — лёгкая ирония над еврейской легендой.

7. Русская тайнопись использовалась и для разоблачения фальшивок. Так, в частности, вскоре после отхода Шекспира от дел на гравюре с его изображением появились сомнения в том, тот ли он человек, за кого себя выдавал: *В10 ЛЕТ 20 РАЗ ДОМА. 10 ЛЕТ — МНОГО! 17 ПОПЫТОК ОБЩЕНИЯ С АВТОРОМ. ПРИЗНАН ОТОШЕДШИМ ОТ (ТЕАТРАЛЬНОЙ) ЖИЗНИ, — НИ РАЗУ НЕ ИНТЕРЕСОВАЛСЯ ТЕАТРОМ, — БОЛЕЗНЕННЫМ И НИКЧЕМ-*

НЫМ АКТЕРОМ, НИКОМУ (НЕ) НУЖНЫМ. ПОЭТ И АКТЕР, И ПРОЧЕЕ, ДРАМАТУРГ — МИСТИФИКАЦИЯ И КРУПНАЯ АФЕРА САРАЦИН И КОРСАР. ОН НАНЯТ. ТЕАТР (НАДОЛГО) НЕ ПОКИДАЛ, И БЫЛ АКТЕР И АРТИСТ, НО ДОМА ТВОРЯ. КАКАЯ МОЩЬ АФЕРЫ НА НИВЕ ЖИЗНИ! Ясно, что подобное разоблачение смогли бы прочитать и понять интеллектуалы всей Европы, знающие русский язык; из него можно понять, что ни английский, ни немецкий, ни французский, ни даже латынь на эту роль не подходили. Так что если надгробную надпись или иллюстрацию к «Кораблю Дураков» могли делать для людей не слишком высокого культурного уровня, то проблема драматургии Шекспира оказывалась уже сугубо элитарной, требующей хорошего знания ситуации с актером и поэтом Вильямом Шекспиром. И это могли понять только русские люди!

8. В XVIII веке иллюстрации из Англии перестали носить разоблачительный характер, превратившись в небольшие занимательные комментарии к рисункам. Так, на иллюстрации Томпсона к драмам Шекспира мы читаем: *ПАРНИ ЗЕМЛИ АНГЛИИ, ВОИНЫ ТРАГИКА, SHAKESPEAR KNIGHT, SHAKESPEAR KNIGHT, FRIEND AND ENEMY, ВОТ ПАРА. ДВА СОНЕТА ВЪ НОВОМ ВИДЕ, МОЯ PAIR НОВЫХ ДРАМ ВЪ СТИХАХ. РИСУНОК ТУМАНОВА МИШКИ*. Сам текст уже содержит английские слова (РЫЦАРЬ ШЕКСПИРА, ДРУГ И ВРАГ), то есть русский текст в этом смысле не вполне выдержан в русском стиле. Последняя приписка показывает, что сами англичане в этот период уже не читали по-русски и тем более не могли в должной степени составлять и вписывать надписи, нанимая русского художника, то есть традиция находилась в начале умирания. Иллюстрация того же Томпсона к пьесе Шекспира «Мера за меру» этих примет не содержит, зато она кратка: *РОСИНА УСКОВА. КРЕСТНИК-САТИР РОЗАЛИИ ГОРТЕНЗИЙ. ТРЕВОЖИТЬ ЗРЯ: РОЗА НЕ УСТУПИТ САТИРУ*. Наличие мягкого ТЬ в третьем лице единственного числа выдает южнорусский акцент правщика Михаила Туманова. Иными словами, и среди русских литературных работников не было отбора лиц с безупречным русским языком.

9. Пушкиноведы обнаружили наибольшее сходство иллюстраций Пушкина с рисунками в романах или иных книгах французских авторов. Прежде всего, было обращено внимание на учебную литературу, например на «Ландшафтного живописца» А. Леграна, переведенного на русский язык и изданного в Москве в 1820 году. Там, например, встречается рисунок сломанного дерева с такой тайнописью: *СЛОМАНА ВЕТКА. СТОЛП, ТОЖЕ СТОЛП — МАРАТ И ФРАНЦИЯ. ЭТО ФРАНЦИЯ. ИЮЛЬ*. Тут пейзажные зарисовки отражали политическую ситуацию Франции начала 90-х годов XVIII века, которую посредством тайнописи на руском языке французы хотели донести до всей Европы; при этом мы видим явно республиканские, а не роялистские пристрастия. Однако обычно вписывались все-таки любовные сюжеты. Это мы находим, например, на виньетке Антуана Жоанно: *НОРМАЛЬНАЯ КРОВАТЬ. МАРИЯ-РОСА БОГОЛЮБОВА. РАЙ.. РИМ. РАЙ. УТРО. МАРАТ. ЯН. КТО-ТО. РОМАН. ВЛЮБИТСЯ (НЕ) ОН, ТАК ОН*. Тут действие перенесено из Франции в Италию, в

Рим, а главной героиней становится русская Боголюбова с итальянским именем Мария-Роза. Вероятно, русский язык тайнописи наталкивал художников и на сюжеты из русской жизни, хотя бы и на фоне европейских реалий. Такую историю мы встречаем на иллюстрацииз книги Александра Гиро «Цезарь», художник Анри Монье: *НОВАЯ ЖИЗНЬ МСТИСЛАВА ЗВОНАРЯ. РУНА-КАРТИНА. ИВАН СОКОЛОВ ДОМА В ПОМОРИИ. ГОВОРИТ ВОПРОСИТЕЛЬНО ВСЕ ВРЕМЯ. ИНЫЕ ЛИКИ — ПОМОРА, 1795 ГОД, ПОТОП, ТОНУ. ВОТ ЛИК РАВВИНА ПОМНЮ. РЕМОНТ. КНИГА. ЛИРИКА, ТОМ ЖОРЖ САНД — МЕРТВАЯ СТРОКА. РУНА, ГОНЦА СТРОКА — ЖИВОТВОРНАЯ. СРИСОВАЛ МОНЬЕ, HENRY MONIER*. Художник, поставивший свою подпись на французском языке, признается, что весь сюжет он срисовал, хотя и не раскрывает, у кого именно. Так что герой по имени Иван Соколов, недовольный романами Жорж Санд за их «мертвые строки», изобретен не им. Тем не менее, сюжет отнесен к 1795 году. Это — не первая соотнесенность событий, описываемых тайнописью, с реалиями 90-х годов XVIII века, из чего можно сделать вывод о том, что обращение французских авторов к русской тайнописи, видимо, испытывало максимальный подъем именно в связи с событиями Великой Французской революции как возможность говорить открыто, несмотря на роялистскую цензуру. Так что последнее десятилетие XVIII века можно, видимо, признать за период своеобразного Ренессанса русской изобразительной тайнописи прежде всего в республиканской Франции, а также во всей сочувствующей ей Европе.

10. Одним из достижений зарубежного пушкиноведения считается то, что Р. Шульц нашел, как ему кажется, ряд прототипов для рисунков Пушкина в книге Казота издания 1898 года. Сами рисунки в книгах Казота можно отнести к жанру ликов-рун или рисунков-рун. Вот лик-руна: *ЛУБОВЬ. ТО АЛЯ. МОЙ НАПОЛЕОН — МОЙ КРЕСТ. ДРЕВНИЕ РУНА РИСОВАЛ РОДИОНОВ*. Как видим, по стопам англичан и французы уже плохо справляются с русским языком (возникает впечатление, что слово ЛУБОВЬ было продиктовано самим Казотом, и потому его не посмел или не захотел ради насмешки исправлять русский правщик Родионов). Интересно и то, что руницу он называл ДРЕВНИМИ РУНАМИ, полагая, что возбуждение конца века к русской тайнописи все-таки несовременно. На другой иллюстрации, погрудном портрете женщины, начертано *ТО ИГРУШКА КОКОТКА*. Здесь присутствует уже известное по другим текстам осуждение общественных пороков. А вот — довольно длинный тайнописный текст из иллюстрации к Казоту: *ЖИВАЯ ЛЕТУНЬЯ. РУНА. ТО Я. РОДЫ. СЕ — ВИЛА. РУНА — МОЯ ЖЕНА. УШЛА В ДАЛЬНЮЮ ДАЛЬ, ПУТЬ ВО ТЬМЕ. Я — ЛЕОНАРДО. ТВОИ МИРООПИСАНИЯ — СКАЗКИ НА ЗРИТЕЛЯ. ПОРОК ИСПОРТИЛ СЧАСТЛИВЦА. ВЗЯТКА ГРОЗИТ ЗАСТУПАНИЕМ ПОРЯДКА, ВЕРНОСТИ, — ЗАПОМНИ! ТО ГРЯДЕТ ПОПРАНИЕ — НА КАРАУЛ! МОЯ ПОРОДА ОТ ПРАЩУРА. ТО — ПРИЕМНАЯ, СТОМАТОЛОГИЧКА. TVIX L*. В данном случае правщиком выступает не Родионов, а некий Л. Твикс; Музой или, точнее, Вилой (Русалкой) выступает Руна как богиня письма, причем она — не возлюбленная писателя-философа, занимающегося мироописаниями, а его жена. Опять мы видим фантасмагорию если не с участием русско-

го человека, то все же с русской мифологией. И опять речь идет об осуждении общественных пороков, в данном случае взяточничества. Наконец, еще одна история женщины: *ТАНЯ. САЛОН ДЛЯ МУЖЧИН. МОДИСТКА, СЕСТРА ВЕРОНИКИ, МИЛАЯ ТАНЯ, ВДОВА. ДЕВА В САЛОНЕ ДЛЯ МУЖЧИН — А САМА ВЛАЧИТ ГОЛОДНУЮ ЖИЗНЬ*. Теперь — осуждение бедности, ведущей женщину к занятию проституцией. Героиня, разумеется, имеет русское имя Таня. Как видим, у Казота имелся определенный стереотип тайнописных текстов.

11. В начале 20-х годов XIX века характер изображений меняется, в них уже нет политических намеков или любовных историй, а также осуждения общественных пороков, но осуждаются конкретные лица, и прежде всего русские. Это мы находим, например, в «Физиогномике» Ж.-Г. Лафатера, официальным художником которогог был Ж. Юбер: *ТОЛКУНОВ, КТО ЧТО-ТО НЕСЕТ С ПОЧТОЙ. РЕНЕГАТ ОТ КУКИША, ЛЮБИМЕЦ СТАРИКОВ, ШАШНИ С ДЕВИЦАМИ. МОЛЧАЛЬНИК. РИСОВАЛ ПРАВКУ ИВАН МИРОНОВ*. Заметим, что правщик уже пишет не только фамилию, но и имя, то есть авторство правщика уже не вольность, а некоторая традиция. С почтой персонаж, видимо, несет взятку; угождает старикам и женщинам, человек весьма замкнутый, — словом, русский Толкунов как личность, несмотря на парадный мундир, весьма неприятен. Вероятно, Франция после поражения Наполеона прежде всего Россией в войне 1812 года перестала испытывать интерес к представителям русской нации. Впрочем, неприязнь Лафатер испытывает и к французским философам, проложившим путь к Великой Французской революции, например к Вольтеру: *ВОЛЬТЕР. ВОЛЬТЕР — СМУТЬЯН И МЕЛКОЛОБЫЙ УЧЕНЫЙ. ОЧЕНЬ МАЛ. СТАРИК*. Или: *ВОЛЬТЕР — НЕКТО КИСЛЫЙ, 50 ЛЕТ. СТАРИК. МИМИКА*. Или: *МЕРЗКИЙ ЛИК ПОДМАСТЕРЬЯ*, но он *МИМ И ЮМОРИСТ*, что, опять-таки, снижает образ философа. Так что осуждение пороков общества на примере лиц русского происхождения, бывшее основой иллюстраций Казота, теперь заменяется осуждением пороков личности, причем теперь уже не обязательно русского (Толкунова), но, возможно, и француза (Вольтера).

12. В том же духе осуждения общественных пороков выполнена и литография Е.И. Гейтмана с портрета Закревской Дж. Доу: *САТАНА. РЯЖЕНАЯ АМИКА ЗАКРЕВСКАЯ. ГРОЗА МОРАЛИ, МНИМАЯ АРТИСТКА ДОМА. ЛОВКАЯ ТО ЛОЖЬ, МИРАЖ! СПИТ С МАРТА ДОМА КАК АМУР, ГОСТЬЯ КНЯЗЯ СКОМОРОВСКОГО. НЕЗДОРОВЫЙ ЛИК — МЕРТВЯЩИЙ ДУХ, ЯД. РУНА ДЬЯВОЛА НОВАЯ. ПЬЯНАЯ И С ЛИКА ОКАЯННАЯ. ЯД. МАГИНЯ ЗАКРЕВСКАЯ. ПАМЯТЬ О ЖИЗНИ — О КНЯЗЬЯХ КАЗЕМАТАХ И КАМЕРАХ. С СУЧЬИМ ЛИКОМ, МЕРТВАЯ. РОМ НАТОЩАК. СКОВОРОДА, ЗАНАВЕСКА НА ПОСТЕЛИ. ЗА КРЕСЛОМ-ТО — ПОРНОГРАФИЯ. ЗРЯ МНОГОЕ. ТРЕЗВЫЙ ЛУЧШЕ. АХ ВЫ, ТАЛАНТЫ*! По сути дела, перед нами — целый памфлет, направленный против конкретного лица, и это лицо — представитель России. Здесь женщина выставлена и как пьяница, и как развратница, и как «окаянная» гроза морали, и названа она не актрисой, а ряженой, мнимой артисткой, с нездоровым, даже «сучьим» ликом, мертвящая и ядовитая, побывавшая и в тюрьме

(казематах), и в княжеской постели. По сути дела — перед нами самая грязная и отвратительная характеристика русской женщины, достойная разве что бульварной газетенки. Подобное грязное «осуждение общественных пороков» само по себе аморально. Полагаю, что бесцензурность тайнописи сыграла с ней злую шутку и позволила перейти грань, отделяющую осуждение от брани. С легкой руки Е.И. Гейтмана тайнопись перешла в разряд скандального пасквиля.

13. Тенденция к осуждению общественных пороков и отдельных лиц в изобразительной тайнописи существовала и на Руси, например в иллюстрации к книге Симеона Полоцкого «Обед душевный»: *ДЛЯ УМА. ЭТО — ОТРОДЬЕ МОСКОВИТА ВАСИЛИЯ АНТОНЫЧА ЕЖОВА, УМНИКА, ЕМУ В ТЯГОСТЬ СЫН ЕГО ИВАН. СЫН ИВАН ТУПОЙ СЕМЕНИТ — ЗНАНИЯ ДАЛ ДЯДЯ. ИВАН СЫН СМОТРЕЛ (НА СОЛНЦЕ) И СВАЛИЛСЯ С КОНЯ. ЭТО — ВНУК ЧИНГИЗ, УМНИК*. Век спустя Г.Р. Державин осуждает человека, который в будущем может принести вред Франции: *КНЯЗЬ ДАНТОН И ТИРАНИЯ. НАГЛ, СУРОВ, МАЛ. ИМЯ ДАНТОН, А ХАРАКТЕР КРОМВЕЛЯ. ТИРАН МИРА. ХАКАН, — ЭТО МОИ НАДПИСИ, ВСЕ ДЕВЯТЬ. ХОРОШО. ГУРЬЕВ, 1770*. Таким образом, по основной тенденции русская изобразительная тайнопись до Пушкина мало чем отличалась от зарубежной, хотя и не доходила до крайностей.

14. Весьма своеобразна изобразительная деятельность В.А. Жуковского. Посетив могилу поэта Виланда в Германии, он вовсе не осуждает какие-либо пороки, но проникается симпатией и пишет: *ЛИК ПОЭТА. АС. ЦВЕТЫ. ЛИК ВИЛАНДА И МОЙ РИСУНОК. ER WAR DREDNAUT. ЛИК И МОЙ РИСУНОК — ТО РУНА*. Его интересует не картина-руна, но рисунок-руна, лишь упоминающий лица и события, но не дающий отношений к ним, хотя сравнение поэта с наиболее крупным кораблем, разумеется, является оценкой. Однако жанр картины-руны Жуковскому не чужд, и на обложке своего сборника стихотворений он предлагает такой тайнописный текст: *МАТРОС-ГОРЛАН ИЛИ ЛОЖНО ПИЩАЛ ДА КРЯКАЛ, [ИЛИ] ОХАЛ, ХМЫКАЛ И ПУТАЛ ХОДЫ В МОРЕ. КТО ТЫ? — ЗНАМЕНИТЫЙ КАПИТАН, ПИРАТ, МОРЯК, КОРСАР, И ЯХТА ВОРОВАНО СНЯТА, ОТЦОМ ПРОКЛЯТ, И МОРЕМ? МОЛИСЯ! С РОМОМ СВЯЗЬ — ПОЙМАН В ПОРТУ. ТАМ МОРЯК РОМ ПИЛ С ТОЛПОЙ. ТВОЙ ПУТЬ — К ПИРАТАМ ИЛИ ПУТЬ В ТАСМАНИЮ И МОРЯ. И НА РЕЕ ТЫ КАПИТАНОМ САМИМ ПОВЕШЕН БЫЛ. ПИРАТ, ТВОЙ КРЕСТ! — ПИШИ ЯРКО, ПРОСТО, НО И СМЕШНО, И ОСНОВАТЕЛЬНО. СЕ — ЛУЧШЕ*. Здесь мы видим опять-таки осуждение общественных пороков, но заодно и дружеский совет писателям.

15. Примерно те же мотивы нам встретились и при анализе творчества знакомых А.С. Пушкина. Так, в профилях, нарисованных Дельвигом, можно прочитать строки *ХАРИ-ЛИКИ. ШАНТАЖ: ПРИКАЗ НАЙТИ ПУШКИНА. — ВОТ АВТОР ВОДЕВИЛЯ, ОН ТРУС, ТРУС УЧТИВЫЙ. ЛИК АВТОРА. — ЛИК НАДСМОТРЩИКА. — ВОТ МАНЬЯК, ОВЕН,* — типичное осуждение личностей, характерное для французской изобразительной тайнописи 20-х годов. Дельвиг даже утрирует критическую направленность, называя свои рисунки не ликами-

рунами, а «харями-ликами». Вместе с тем, среди законченных иллюстраций имеются и настоящие портреты в стиле рисунков-рун, например, *ПУШКИНУ. А Я — ФАНЯ УШАКОВА МОСКОВСКАЯ*. Тут нет никакого порицания пороков, перед нами типичная автореклама, популяризация собственной персоны.

16. Постепенно изобразительная тайнопись и у отечественных писателей уменьшается в объеме, как по количеству картин-рун, так и по их качеству, где они постепенно вытесняются ликами-рунами или даже рисунками-рунами. Так, у Н.В. Гоголя мы встречаем надпись *ЭТО — САМ ХАН СБОРКХОН, ХАН ДВУХ ПРОВИНЦИЙ. СТАВРОПОЛЬ*, весьма краткий лик-руну, или другую надпись, *ПЕСНИ ДЛЯ ДУРАКОВ-СЛАВЯН АКАКИЯ*, еще более краткий рисунок-руну. На обложке М.Ю. Лермонтова, где нарисовано более сотни персонажей, пояснения весьма кратки: *АННЕЛИЗА. ПИЯН. МЫ С ОТРЯДОМ ГРЕНАДЕР — НО А Я КОРМИЛ. А КОРМИЛИ МЫ. ЛИК, ПИКА, Я. РИСУНОК-РУНА. КОРМ ПИК. КРИВЫЕ РУНЫ. МЯЛКА. КАЗАКИ*, где каждая подпись содержит от 1 до 4 слов. У И.С. Тургенева надписи тоже весьма кратки — *ОТЕЦ — С.А. ТУРГЕНЕВ* или *ВОИН ВАСЯ — ТО ТУРАН КУКИШ*. И к тому же более поздние рисунки Тургенева свободны от тайнописи.

17. Таким образом, проанализировав один рисунок Генриха II, два — Марка Поло, один — Альбрехта Дюрера и еще один — из средневековой литературы, три рисунка английских и три рисунка французских авторов, два рисунка Лафатера, четыре рисунка Казота и один — Гейтмана, два рисунка Жуковского, Гоголя и Тургенева, по рисунку Симеона Полоцкого, Г.Р. Державина, Дельвига, Ушаковой, Лермонтова и Васнецова, то есть 30 рисунков двадцати авторов, мы получили некоторую картину того литературного фона, на котором расцвело изобразительно-тайнописное творчество А.С. Пушкина. Из данного исследования стало ясно, что Пушкин был не только не родоначальником, но даже не одним из ранних последователей сложившейся за много веков до него графической тенденции в основном обличительного направления. Более того, выявилось, что он стоял скорее в самом ее конце, ярко вспыхнув в течение двух десятилетий в 20-х и 30-х годах XIX века, тогда как в 40-х годах эта традиция исчезла как в Западной Европе, так и в России. В связи с этим фактом поиск конкретного лица, обучившего его премудростям изобразительной тайнописи, представляется не слишком значительным и важным для биографии великого русского поэта.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В моих предыдущих исследованиях славянского слогового письма я пришел к выводу о том, что хотя оно существовало в течение всего Средневековья и какой-то период Нового времени, надписи этим и смешанным видом письма на бытовых предметах уже в XVII веке прекращаются. Каково же было мое удивление, когда в 1999 году я обнаружил, что у А.С. Пушкина рисунки содержат соответствующие надписи, но еще более — надписей кириллицей, хотя и очень мелкой и настолько вплетенной в штрихи рисунка, что при обычном просматривании они не только не бросаются в глаза, но даже не видны и при тщательном анализе, даже когда я предлагаю моим знакомым найти соответствующие буквы, уже определенные мною и показанные мною им на соответствующем фрагменте иллюстрации. Глаза отказываются верить видимому явно!

Чуть более позднее исследование пушкинских рисунков привело меня к выводу о том, что тайнопись была вплетена не в отдельные, особенно примечательные графические работы великого русского поэта, а сплошь ВО ВСЕ БЕЗ ИСКЛЮЧЕНИЯ рисунки. Это меняло дело в плане их изучения, требовало перехода от отдельной статьи к монографии, и вот она уже завершена и предполагает дополнение ее основными выводами. Этих выводов много, и я предполагаю разбить их по тематике на несколько небольших пояснений, вводимых подзаголовками.

Мне довелось исследовать всего лишь порядка 10% произведений изобразительного творчества нашего великого поэта, так что многие положения поневоле носят предварительный характер. Для их уточнения или отбрасывания необходимо провести гораздо более обширное исследование в нескольких томах, на что необходимо и большее время, и гораздо больший коллектив исследователей.

Новые названия

До обращения к пушкинскому творчеству я знал, что наши предки использовали слово РУНЫ по меньшей мере в трех значениях: 1. Знаки алфавитного письма, то есть буквы. Это словоупотребление сохранилось в современной лингвистике, и под рунами понимаются прежде всего знаки германской письменности (шведской, датской, исландской, английской), но оно возможно и по отношению к тюркской письменности, прежде всего енисейско-орхонской.

Любители, а также авторы XIX века расширяют этот смысл, причисляя к рунам этрусскую, фракийскую, фригийскую, ретскую и венетскую письменность. 2. Знаки буквенного письма, то есть силлабографы. В этом смысле многие тексты, начертанные славянским слоговым исьмом, называют знаки именно этого письма рунами. 3. Надписи, то есть письменные тексты любого типа письма. При этом, чтобы как-то выделить славянское слоговое письмо из других видов слоговой письменности, я в 1995 году в одной из статей предложил назвать его руницей.

Обращение к Пушкину показало, что имеется весьма важная конкретизация понятия РУНЫ в третьем значении. А именно: было найдено три существительных, связанных с этим словом — картина-руна, лик-руна и рисунок-руна. За каждым из них скрывался определенный тип изображения. Наиболее крупный и детальный рисованый текст скрывался за словосочетанием КАРТИНА-РУНА: здесь изображалось какое-то событие с рядом второстепенных признаков, назывались определенные лица и их характеристики, так что можно было вычитать от двух десятков до нескольких десятков слов тайнописного текста. Менее разработанным оказывался ЛИК-РУНА, где обычно помещался портрет (чаще всего лишь одно лицо в профиль, причем смотрящий влево), о котором сообщалось несколько характерных черт, иногда назывался род занятий и имя. Наконец, наименее детализированным выглядел РИСУНОК-РУНА, где могло быть несколько портретов, но каждый из них назывался одним-двумя словами, так что по существу лишь перечислялся список действующих лиц. Каждый из выделенных типов изображений позже был обнаружен и у других писателей или художников, так что речь идет не о собственной выдумке Пушкина, но о передаче им уже сложившихся до него традиционных названий. Полагаю, что так было на Руси и в глубокой древности.

Еще одной новацией было обнаружение у Пушкина термина РУНИЦА именно в качестве названия славянского слогового письма. Но после того, как то же название оказалось вписанным в рисунок В.М. Васнецова, можно было говорить о том, что это слово действительно существовало в русской культуре в этом смысле. Иными словами, я просто угадал соответствующее название.

Насколько я понимаю, сначала рисовался обычный рисунок, а потом осуществлялась ПРАВКА, то есть подгон определенных черт и штрихов под буквы и знаки руницы или кириллицы. Как можно судить по рисункам других, особенно зарубежных авторов, для правки художник или писатель нанимал русского человека, который только ей и занимался, то есть в начале XIX века существовала профессия специального художника-правщика.

Разновидности графики

А.С. Пушкин мастерски владел различными графическими приемами, что позволяло ему весьма разнообразить тайнопись. Прежде всего, он применял КАЛЛИГРАФИЧЕСКИЕ НАДПИСИ. Сама по себе каллиграфия как наиболее приближенный к этническому идеалу эталон письма никоим образом не является тайнописью, а выступает скорее ее антиподом, но именно поэтому она,

привлекая к себе наибольшее внимание читателя, способна отвлечь его от находящихся рядом росчерков, которые могут весьма исказить казалось бы однозначный смысл надписи. Далее следуют РОСЧЕРКИ, где за счет лигатур надписи перестают бегло читаться, а иногда даже и не бегло, превращаясь в ничего не значащие, но красивые закорючки. Эти петельки затем объединяются в рисунок птицы, облака или листву деревьев, хотя на самом деле представляют собой лишь необычно начертанные слова. Я бы назвал эту разновидность графики труднописью, но еще не тайнописью, ибо росчерк по самой своей сути означает беглое письмо, заведомо не вполне понятное.

Собственно тайнопись начинается со СКЕЛЕТНЫХ РИСУНКОВ, где отдельные буквы или знаки оказываются к тому же еще и элементами весьма схематизированного изображения и потому перестают восприниматься в качестве надписей, а принимаются лишь за фрагменты рисунка. Промежуточным между росчерком и скелетным рисунком графическим элементом оказывается ШТРИХОВКА, состоящая, казалось бы, лишь из параллельных линий. Однако при большом увеличении видно, что эти линии соединяются перемычками или закруглениями, что образует тела букв и знаков. Более изощренной и потому менее бросающейся в глаза оказывается ВЫВОРОТНАЯ ШТРИХОВКА, где контуры букв или слоговых знаков образует свободное пространство между штрихами и где перемычки и закругления выглядят как пробелы на ровном штрихованном поле. Человеческое зрение склонно считать надписями преимущественно темные штрихи на светлом фоне, но не наоборот, поэтому для того, чтобы убедить читателя в наличии надписей такого рода, я применял ОБРАЩЕНИЕ В ЦВЕТЕ, то есть, переход от позитивного изображения к негативному. Замечу, что для подготовленного читателя это делать не нужно, он сам прочитает надпись, однако отнесет ее к гораздо более изощренной и намного более трудной для выявления. Вершиной такого рода тайнописи является ПОЛНАЯ ВЫВОРОТКА, где на почти полностью светлом поле видны отдельные точки или тире, вовсе не образующие привычных знаков; и лишь при обращении в цвете они оказываются пробелами, способными указать читателю различие между совершенно черными буквами. Читать этот тип графики без обращения в цвете можно лишь после получения определенных навыков, которые как раз и указывают на мастертво читателя.

Весьма употребительны ВЕТВЯЩИЕСЯ НАДПИСИ, которые представляют собой отростки от единой линии строки в разные стороны, которые можно принять за ветви дерева. Такую надпись нелегко прочитать даже при крупном размере знаков. Но когда надписи этого типа имеют очень малые размеры знаков, обозначая прическу головы или отдельные локоны бороды, усов, бакенбард, то надписи становятся практически невидимыми. Такого типа надписи тоже можно отнести к высшему классу сложности.

Разновидностью данного типа надписей являются СКЛАДКИ ОДЕЖДЫ, которые могут быть весьма информативными. А.С. Пушкин их использовал менее часто по сравнению о штриховкой и ветвящимися надписями, однако они представляются самыми частотными на ряде древних икон. Тем не менее, при

наличии «волосатого» контура, то есть контура из ветвящихся линий, этот тип графики может быть применен для тайнописи и без наличия складок одежды.

Вершиной тайнописи, на мой взгляд, является письмо ЧЕРТАМИ ЛИЦА, то есть линиями кончика носа, ноздрей, морщинок, губ, подбородка, переносицы, глаз. Как правило, чтобы указать на наличие надписей, эти части лица маркируются дополнительными утолщениями. Даже весьма подготовленный читатель теряется, видя один профиль лица, без привычных ветвящихся линий волос, и недоуменно спрашивает: *а где же здесь надписи*? Действительно, отличать профиль лица с надписями от профиля без таковых можно лишь после появления определенного опыта чтения именно черт лица.

Поскольку А.С. Пушкин, как уже упоминалось, являлся мастером тайнописи, читать его графику было не только интересно, но и предельно сложно, так что всем интересующимся данным видом славянской культуры я бы посоветовал пройти «пушкинскую школу чтения». На мой взгляд, подобно тому, как Пушкин был гением в области русской поэзии и в области совершенствования русского языка, он являлся таковым и в области изобразительной тайнописи, намного превосходя бытовое использование кириллицы и руницы, фиксируемое на археологических находках.

Наконец, вписывание каждого слова требовало изобретательности и определенных усилий, поэтому слов вписывалось минимальное количество. Отсюда поневоле возникал так называемый «телеграфный стиль» повествования тайнописи. Не исключено, что именно под его воздействием сформировался и «телеграфный стиль» пушкинской прозы, наличие которого констатируют многие пушкиноведы.

Тематика тайнописи

Изучение тайнописных работ других авторов помогло понять норму, по которой создавались подобные рисунки. Прежде всего, это было осуждение обычных пороков общества: тирании, взяточничества, проституции и т.д., а также отдельных черт характера — глупости, жадности, недалекости и т.п. Конечно, при определенных условиях те же мысли можно было бы изложить и открытым текстом, однако всегда существовало опасение, что при изменении некоторых политических условий за подобную критику с ее авторов можно было бы взыскать. Так что было гораздо безопаснее критиковать тайно, для узкого круга посвященных. Кроме того, это могли быть личные выпады против конкретного лица, либо просто упоминание лица, которое кому-то могло не понравиться. Впрочем, иногда, особенно в рисунках-рунах, названия вписывались в сплошную простыню переходящих друг в друга изображений, где для обычных подписей просто не хватало места, как мы это видим на рисунке обложки М.Ю. Лермонтова.

У А.С. Пушкина эти мотивы существуют, иногда даже в гипертрофированной форме. Так, если у Г.Р. Державина изображение Дантона ассоциировалось с тиранией (еще до кровавых событий Великой Французской революции), то у А.С. Пушкина изображение Марата символизировало смерть. Подобные ли-

ца-аллегории также встречались в изобразительном творчестве других авторов, например А.А. Дельвига, где каждый из пороков, например, шантаж, трусость, маниакальность, подсматривание — все было воплощено в рисунки наиболее характерных для этого порока черт лица.

Для А.С. Пушкина, видимо, характерна прежде всего фиксация личных отношений к конкретным лицам, его окружавшим. Женщины его привлекали, но далеко не все; в некоторых случаях он вспоминает мимолетные любовные приключения, произошедшие как бы сами собой, без особых усилий с его стороны, в других случаях подчеркивает чопорность и недоступность некоторых дам, иногда употребляет нецензурное слово, констатирующее близость его с иными, якобы недоступными особами, кое-когда он просто наслаждается юным привлекательным видом женщины либо осуждает продажных девиц. Очень разные отношения у него и к мужчинам, даже к своим коллегам. Для меня явилась полной неожиданностью его реплика в адрес Грибоедова: ОН МНЕ МЕШАЛ, или объявление Вольтера злостным курильщиком, или подчеркивание ораторских способностей Гоголя.

Из рассмотренных его рисунков видно, что Пушкин часто, размышляя над определенным стихотворением, отвлекался на конкретную сценку из своей жизни, рисовал действующих лиц и высказывал свое отношение к ним в тексте тайнописи. У него существовал своеобразный шифр: так, изображение женских ножек или даже женской фигуры означало для него избыток женского обаяния, — продажную любовь, или имитацию недоступности, или женскую гордыню по поводу собственных прелестей, тогда как изображение дерева или куста — «деревянность» женщины, ее неспособность разжечь в поэте сильное чувство, даже если любовная интрижка закончилась ожидаемым финалом. Желанная, привлекательная особа, которую Пушкин хотел видеть своей, ассоциировалась у него прежде всего с животным, чаще всего с конем, а очень сильно желаемая — с конем вздыбленным. Так что свою страсть он изображал аллегорически, часто удивляя своих последующих исследователей.

Аллегорически же он изображал и сложные положения, в которые он попадал, например угрозу банкротства — в виде полета летучих мышей. Более простые ситуации, а также отношения к мужчинам у него обычно обходились без аллегорий. Так, зарисовав вид из окна одной из гостиниц, он вспомнил, что, находясь в ней, вырвал листок из сочинений Фонвизина для его использования по нужде, а также покаялся в том, что солгал на исповеди; а изображая многих своих родственников Пушкиных, кратко пояснял, кто чем известен. Данное направление исследования представляется весьма перспективным в том плане, что, подобно «Словарю Пушкина», можно было бы создать «Иллюстрированный (самим поэтом) словарь знакомых Пушкина», где под каждой фамилией, именем или псевдонимом можно было бы поместить рисунок Пушкина (иногда в виде животного или растения), синтезированный тайнописный текст рисунка и пространный комментарий. Подобное издание существенно расширило бы наши представления не только о самом поэте, но и о ряде лиц пушкинской эпохи.

Пушкину был не чужд и жанр карикатуры, где он высмеивал конкретных лиц не только в явном тексте и шаржированном рисунке, но и в тайнописи, как это было, например, при изображении Дегильи. Впрочем, удавались Пушкину и дружеские шаржи с карикатурными чертами лиц его приятелей. Иными словами, Пушкин был весьма разнообразен не только по технике исполнения, но и по тематике своих рисунков. При этом, несмотря на некоторое внешнее сходство ряда изобразительных сюжетов Пушкина с иллюстрациями его современников, он всегда был оригинален в плане создания тайнописного текста. Его повествование в этом трудночитаемом послании отличалось выразительностью и автобиографичностью.

Рисунки Пушкина и пушкиноведение

Исследовать изобразительное творчество Пушкина довольно сложно потому, что оно не является чистой графикой, но тесно переплетается с поэтическим творчеством. И поскольку Пушкин был прежде всего поэт, в качестве которого он и остался в народной памяти, а его рисунками заинтересовались позже и лишь в качестве еще одного средства постижения поэтического творчества этого российского гения, вполне понятно, что ум исследователя принял поэзию за первичное, а рисунки — за вторичное. Отсюда родилась вполне логичная мысль, что Пушкин вначале писал стихи, а затем их сам же и иллюстрировал собственными рисунками, иногда очень завершенными и отделанными, иногда — грубыми набросками. Такова была стартовая позиция пушкиноведов.

Позже, однако, пушкиноведы выяснили, что подобная однозначность присутствует далеко не во всех случаях, и что иногда рисунок не имеет никакого отношения к самому произведению, например, в рукописи поэмы «Полтава» изображена корова, чье существование, видимо, никакого разумного отношения к тексту поэмы не имело. Таким образом, рассуждения пушкиноведов были вполне логичны и научно выдержанны, однако в рамках чисто визуального подхода.

Предлагаемый в данной работе подход — иной, хотя развивает тот же визуальный. Суть его — применение методов микроэпиграфики, то есть выявление в элементах рисунка символов, которые можно разложить на составляющие их буквы, знаки слогового письма и цифры, из которых затем синтезируется осмысленное сообщение. Для подобного выявления рисунки следует увеличить, лигатуры разложить на составляющие их фрагменты, а выворотную штриховку обратить в цвете. И тогда становится ясным намерение автора, которое дает ключ к пониманию рисунка. Так, в частности, Полтавское сражение для Мезепы оказалось ДОЙНОЙ КОРОВОЙ, которая и была изображена на рисунке. Тем самым она имела непосредственное отношение к замыслу поэмы, характеризуя самую ее суть.

Применение этого метода показало, что подавляющее большинство рисунков Пушкина вовсе не являлось иллюстрациями его поэтического текста, а, напротив, предшествовало ему, подчас не находя затем конкретного воплощения

в поэтических строках. Так, например, среди тайнописных характеристик Мавруши из «Домика в Коломне» упоминались Пушкиным КОСОГЛАЗИЕ и КОСТЯНАЯ НОГА, для того чтобы до предела снизить образ мужчины-служанки. Однако в процессе написания произведения Пушкин понял, что такая концентрация человеческих недостатков в одном лице делает его слишком шаржированным и потому оно представляется весьма нереальным; вполне достаточно и того, что Мавруша обладала грубыми мужскими чертами лица. Так что в полном объеме данный замысел не воплотился.

В других случаях они иллюстрациями являлись, однако не соответствовали ряду конкретных особенностей произведения. Так, например, иллюстрируя обложку к «Кавказу», Пушкин дал изображение Крыма, а именно вид на Крымские горы вблизи Гурзуфа. В других случаях Пушкин изображал знакомых и приятные минуты в их обществе, например имение Раевских и музыкальное выступление дочерей генерала Раевского, хотя вроде бы он иллюстрировал стихотворение «Осень». А якобы иллюстрации к повести «Гробовщик» — это вообще черный юмор, где покойником в нескольких рисунках Пушкин изобразил себя, предугадав дату смерти, а в качестве персонажей фигурировали знакомые поэта — Пущин и Николай Раевский. По сути дела, перед нами капустник, балаган, где поэт представлял себе поведение своих знакомых по поводу собственной кончины. Здесь он сам себе и покойник, и гробовщик.

Оценивая усилия пушкиноведов и их конкретные результаты, хочется сказать, что ими проделана очень большая и полезная работа. Но там, где у них не отсутствовали методы чтения пушкинских тайнописных строк, они по вполне понятной причине не могли дать точного результата. Так что данное исследование никоим образом не противоречит уже полученным достижениям, а лишь уточняет их там, где они оказывались ложными, или предоставляет новые положения вместо отсутствующих данных. Но и введенные мною новации, в свою очередь, частично будут опротестованы пушкиноведами в тех случаях, когда я допускал ошибки. Лишь взаимная многократная проверка позволяет продвигаться к истине, и хотя какие-то частные достижения как пушкиноведения, так и моего исследования будут отброшены, в целом можно говорить о несомненном приращении знаний в этой области литературоведения.

Поиски учителей

Одной из задач настоящего исследования явилось установление конкретных лиц, у которых А.С. Пушкин мог бы научиться изобразительной тайнописи. Мое первоначальное предположение о том, что учителями Пушкина мог стать кто-то из простого народа, совершенно рассыпалось в ходе изучения пушкинских рисунков. В процессе исследования обнаружилось три группы любопытных фактов.

С одной стороны, выяснилось, что традиция вписывать в рисунки некоторые надписи на русском языке как на кириллице, так и на рунице, существовала не только в России, но и в ряде других стран, например, Германии, Англии и

Франции. При этом данная традиция была широко представлена как в Средневековье, так и в эпоху Возрождения, сохранилась в Новое время и даже в XVIII веке и прекратилась лишь где-то во второй половине 40-х годов XIX века в преддверии буожуазной революции в Германии, когда обострились национальные чувства немцев и когда своими идейными и культурными врагами она стали считать славян вообще и русских в первую очередь. Так что Пушкин просто продолжил эту европейскую традицию, которую он мог почерпнуть из «Ландшафтного живописца» А. Леграна или из «Физиогномики» Ж.-Г. Лафатера, но еще раньше из книги Казота 1798 года издания.

С другой стороны, как русские писатели XVII века, например Симеон Полоцкий, так и особенно писатели XVIII века, например Г.Р. Державин, широко пользовались изобразительной тайнописью, предоставляя Пушкину в этом смысле великолепные образцы для подражания. Например, на титульном листе к книге В.А. Жуковского «Двенадцать спящих дев» гравюра И. Ческого в качестве тайнописи публикует целый небольшой рассказ, что, разумеется, не могло пройти мимо наблюдательного поэта. Кроме того, существовали замечательные художественные альбомы, например Жарова или Петрова; оказывается, Пушкин также посещал мастерскую Михаила Сташевского, где мог усовершенствовать и свое тайнописное мастерство.

Наконец, существовали современники, способные читать и писать изобразительную тайнопись. Уже в лицейские времена Пушкин показывал свои опыты некой Юле Озерковой или Макарке; рисунок с вписанной тайнописью подарила ему и Фаина Ушакова. Скорее всего, компанию в чтении надписей составляла для него и Елизавета Николаевна Ушакова. Разумеется, мог читать его надписи и А.А. Дельвиг, который сам обладал неплохим даром тайнописания. Таким образом, данный вид пушкинского творчества был предназначен не только и не столько для самого Пушкина, сколько был востребован и мог быть оценен его окружением настолько же, насколько были востребованы и оценены его стихи. Разумеется, не все рисунки, но хотя бы те, которые вошли в ушаковский альбом. А чужие рисунки с тайнописью, будучи востребованы и с интересом прочитаны Пушкиным, разумеется, стимулировали его собственное тайнописное творчество.

Изобразительная криптография

Исследование тайнописных строк Пушкина лишь чуть-чуть приподняло завесу над этим доселе неизвестным видом русской национальной культуры, стоящей на стыке эпиграммы (в силу предельного лаконизма) и изобразительного искусства, где творчество А.С. Пушкина подарило нам яркие образцы. В силу большой трудности исследования, предполагающего наличие специальной подготовки (как при чтении надписей на иностранных языках), я пока не могу ручаться за то, что на каждом рисунке я смог прочитать все 100% написанных Пушкиным слов, и все их прочитал правильно. Напротив, я полагаю, что какие-то слова я не заметил, а какие-то прочитал неточно, но не по умыслу, а в силу еще пока не предельно отточенного умения. Тем не менее, даже в таком виде

извлеченный массив текстов показывает их несомненное большое значение для понимания творчества как самого Пушкина, так и многих лиц из его окружения. И чтение остальных 90% его рисунков поможет нам продвинуться в этом направлении гораздо дальше, то есть, с одной стороны, расширить представление о тайнописном творчестве самого Пушкина, с другой стороны, читать текст каждого его рисунка полнее и точнее.

Но это только ближайшее направление дальнейших исследований. Второй эшелон лингвистически-искусствоведческого анализа — это введение в научный оборот изобразительной тайнописной деятельности других русских писателей, как тех, о которых шла речь в этой книге, так и иных. Возможно, что в самые сложные подцензурные времена они могли высказываться в такой форме ярче и смелее, чем в явном виде, что несомненно придаст их личностям новые черты, неизвестные ранее. Кроме того, отечественное литературоведение может с помощью предлагаемого здесь метода глубже проникнуть в творческую лабораторию писателя.

Наконец, совершенно неожиданным новым явлением, обнаруженным в ходе исследования, явилось открытие существования тайнописных текстов на русском языке в иллюстрациях к произведениям писателей Западной Европы. Казалось бы, что уж если им и следовало прибегать к тайнописи, то на латинском или, в крайнем случае, на древнегреческом языке, в конце концов на иврите, — но при чем тут русский язык, трудный и в грамматическом, и в фонетическом, и особенно в словообразовательном отношении? В наши дни даже французский язык в международных переговорах оттеснен на второе место английским, а русский едва ли входит в первую пятерку языков ООН; почему же именно он оказался для тайнописи языком номер один? На мой взгляд, ответ тут хотя и очень прост, но еще более неожиданен: потому что в античности и еще раньше страной номер один в культурном отношении была Россия, а не Рим, Греция или Иудея, которые лишь восприняли культурные достижения наших предков и помнили о них и в Средневековье, и в Новое время, сознательно вычеркнув славян из истории лишь в середине XIX века.

Причину этого явления раскрывает Йожко Шавли, современный словенский автор: *После того, как Эней Сильвий Пикколомини (1405–1464), ставший в 1458 году папой Пием II, в своей книге «De Europa», опубликованной в 1490 году, высказал предположение, что славяне пришли в Европу из Азии в период так называемого «переселения народов», эта мысль была заимствована венским историком Вольфгангом Лазиусом (умер в 1565). Будучи ярым сторонником пангерманской исторической концепции, Лазиус в книге «De genitium aliquot migrationibus», опубликованной в 1600 году во Франкфурте, утверждал, что потомки Иафета, сына Ноя, которые якобы вместе со своими семью сыновьями заселили необитаемую Европу, были германцы или тевтонцы.*

В тот период в Польше, Чехии и Далмации писались книги, полемически направленные против зарождавшегося германского национализма. Авторы этих книг указывали на распространенность в прошлом по всей

Европе ***славянского языка*** *(выделение мое —* В.Ч.*). Из словенских авторов здесь прежде всего необходимо назвать Адама Бохорича, который в своей грамматике (1584) дал не только первое научное описание словенского языка, но и идентифицировал словенцев с венетами.*

До Пикколомини никто ничего не знал о гипотетическом «переселении народов»., и ни один писатель или хронист не сообщал, что славяне не жили постоянно на своей исконной территории. Ранние славянские хронисты считали славян автохтонным населением, например, русский летописец Нестор (ум. 1116), чешские хронисты Космос (ум. 1125), Далимил (ум. 1311), Пулкова (ум. 1380), польские хронисты Галл (ум. 1130), Кадлубек (ум. 1220) и Длугза (ум. 1460). Нет никаких доказательств в пользу того, что на территории обитания славян проживал какой-то иной этнос. Тем не менее, с этим мнением считались все, поскольку об этом некогда заявил сам папа Пий II (Пикколомини), у которого, по причине войн и народных волнений V—VI веков, не было четких представлений об этнографическом облике Европы.

Немецкие историки все решительнее настаивали на автохтонности немцев и их историческом праве собственности на территорию Центральной Европы. На рубеже XVIII и XIX веков агрессивную германскую политику укрепляла еще и кельтомания. Кельты провозглашались германским этносом, а немецкий язык — древнейшим в мире, поскольку кельты якобы были потомками библейского Омира, сына Иафета.

Теория «переселения народов» окончательно оформилась во второй половине XIX века, во времена Бисмарка. Тогда Берлинский университет под руководством археолога Коссинны придал этой теории научную базу. Целью данной теории было показать, что историческое право владеть территорией Центральной Европы остается за тем, кто первым занял ее. В связи с этим немецкие специалисты (Вирхов, Коссинна, Фосс и др.) утверждали, что Лужицкая культура не может быть славянской, обосновывая тем самым неполноценность культуры славян. Немецкие археологи не хотели прзнавать славянской и культуру полей погребальных урн. По их мнению, собственно славянская материальная культура появляется лишь в IX—X веках, когда в обряде погребения мертвых под влиянием христианства стало преобладать трупоположение. Этой теорией они хотели показать, что славяне в Европе — всего лишь «незваные гости», и тем самым привить им чувство собственной неполноценности (ШАВ, с. 11—12). Таким образом, считать, что славяне пришли лишь в середине первого тысячелетия н.э. откуда-то с востока — значит вторить немецкой исторической школе Густава Коссинны. Действительное положение в истории обратное: славяне были автохтонами, а именно немцы пришли в самом начале первого тысячелетия н.э. откуда-то с востока (немецкие легенды утверждают то же самое, называя предводителем этого переселения Одина, а прародиной — «страну асов»; у славян о якобы существовавшем переселении славянских племен легенд нет никаких, ни у одного славянского на-

рода). И в данном исследовании я лишь привел новый материал на ту же тему: немцы писали тайнописью по-русски как более молодой народ Европы на языке более древнего, а не наоборот.

Можно также привести цитату и из труда Мартина Жунковича, писавшего о славянах по-немецки: *Прежде всего нужно иметь в виду ту легкость, с которой славяне преодолевали иностранные языки, поскольку в языковом отношении они легко приспосабливались. Так что вполне понятно, каким образом среди различных славянских групп немцы, венгры, итальянцы, османы могли брать на себя гегемонию, хотя они сами еще и сегодня находятся в меньшинстве. Но так должно было быть то там, то здесь еще в глубокой древности, ибо общим языком в Средней Европе вплоть до языка более высокой, развитой, социально дифференцированной культурной ступени, был славянский, ибо при необычайной мягкости и способности к приспособлению славяне не предполагали, что Европа станет столь населенной, когда они начали развиваться из маленького ядра в чуждом языковом окружении; напротив, мы могли бы представить историю абсолютно точной как ежедневные изменения, ибо из неистощимого избытка славянской популяции все соседние народы Европы в течение столетий постоянно черпали свой запас населения — и никогда наоборот...*

Подобное неприятие или источник ошибок сопутствуют также нашему удивлению, поскольку среди бесчисленного количества письменных памятников североитальянской прародины, которых встречается около 7000, нет никаких латинских письменных знаков либо имеются такие, которые не допускают латинской интерпретации. Это монеты, надписи на могильных камнях, культовые предметы и предметы потребления крестьян, ремесленников, рабочих и т.д. на различных местах того времени, когда жители племен сами жили в большинстве, но не входили в правительство. Достаточно похожие отношения мы находим также и сегодня. В Австро-Венгрии языком правителей является немецкий или, соответственно, венгерский, хотя славяне находятся тут в подавляющем большинстве, и даже язык военных приказов в обеих частях страны является немецким; тем не менее, например, надгробные надписи создаются на всех доступных языках империи, и даже сами гуманные власти не приказывают запретить это. Отсюда кажется, что римлянам так и не удалось полностью латинизировать всех местных жителей и, что звучит весьма вероятно, сами известные нам римляне, несмотря на силовые требования, так и не смогли особенно внедрить свой язык...

Но также неясно, каким образом именно славяне не имели собственной письменности, ибо это в природе каждого народа, тем более с такой культурой, какую как раз находят на предметах могильников, и так как она требует сохранения всего более или менее важного таким

своеобразным образом. Тем более, что отдельные племена индейцев, а также жители Цейлона, Явы, Эфиопии, Филиппин и т.д. обладали собственными видами письма, явно не играя в культурном отношении названной роли. Славяне имели во все времена письмо, называемое сегодня «рунами», которое поэтому должно было укорениться, так что даже христианские миссионеры, которые с приходом славян пытались создать учебные книги, приняли без колебаний эти письменные знаки. Вернее всего это произошло, вероятно, посредством деятельности далматинского священника Иеронима в III веке н.э., который должен был изобрести глаголический или иеронимический алфавит (буквицу) славянских церковных книг, тогда как Кирилл и Мефодий в IX веке более опирались на греческий шрифт, если не наоборот, то есть эту давно существовавшую письменность греки лишь усовершенствовали, ибо древнейшие найденные греческие письменные тексты, как, например, из Мелоса, Коринфа и т.д., были начертаны примитивными рунами, гораздо более похожими на древние, чем на сегодняшний греческий алфавит (ZUN, S. 1—4, перевод с немецкого мой). Из этих цитат ясно, что ничто не ново под луной, и что если только не следовать немецкой исторической школе Густава Коссинны, доказывавшего, что черное — это белое, то тогда получится, что даже в трудах ряда немецких исследователей известно, что наиболее ранний европейский язык — славянский, и что иная точка зрения появилась и стала укрепляться совсем недавно для обоснования германских геополитических амбиций. Но, к счастью, сохранились приведенные в этой работе рисунки, например того же А. Дюрера, которые однозначно свидетельствуют против концепции немецкой исторической школы. Если бы немцы были автохтонами, а гораздо позже Европу заселили бы славяне, то как во всей Европе, так и на Руси мы бы видели вписанными в рисунки немецкие тексты.

Однако исследование западноевропейской литературы на наличие в ее рисунках русской тайнописи только обозначилось, и, как хотелось бы надеяться, оно окажется не только весьма интересным, но и очень плодотворным. Во всяком случае, оно должно пролить свет на многие неясные моменты славяно-германских отношений.

Наличие древнейшей славянской тайнописной культуры — это еще одна, пока крайне малоисследованная черта древней славянской цивилизации, которую необходимо изучать весьма внимательно.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. АВЕ: *Аверинцев С.С.* Голем // Мифы народов мира. Энциклопедия под ред. С.А. Токарева. Том 1. М., 1997
2. АНН: *Анненков* П.В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. Спб, 1855
3. БАР: *Барабаш Е.* Подвиньтесь, Николай Васильевич, пропустите Александра Сергеевича. Об уважении к кумирам и об умении вспоминать и помнить // Коллекция "Независимой газеты", № 7 (27), апрель 1999 г
4. БА1: *Баршт К.А.* О типологических взаимосвязях литературы и живописи // Русская литература и изобразительное искусство XVIII — начала XX века. Л., 1988
5. БА2: *Баршт К.А.* Проблемы и перспективы изучения графики А.С. Пушкина // Русская литература, 1992, № 3, с. 105-112
6. БЕЛ: *Беляев М.Д.* Рисунки Пушкина и их роль в пушкиноведении. Дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1946
7. БЫЧ: *Бычков А.А.* Энциклопедия языческих богов. Мифы древних славян. М., 2001
8. ВЕР: [Вересаев В.] Спутницы Пушкина. По книге В.Вересаева "Спутники Пушкина". М., Профиздат, 2001, 240 с., илл.
9. ГЕД: *Гедеонов С.* Варяги и Русь. Историческое исследование. СПб, 1876
10. ГЕО: *Георгиевский Г.П.* Семь рисунков Пушкина // Русский вестник, 1899, № 6, с. 397-399
11. ГЕС: *Гессен С.Я.* Пушкин накануне декабрьских событий 1825 г. // Пушкин: Временник Пушкинской , т. 2. М.-Л., 1936, с. 361-284
12. ГИЛ: *Гилилов И.* Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна великого Феникса. М.:, Международные отношения, 2001
13. ГРИ: *Гриневич Г.С.* Праславянская письменность. Результаты дешифровки // Энциклопедия русской мысли. Том 1. М., 1993
14. ГОР: *Горбунов А.М.* Панорама веков. Популярная библиографическая энциклопедия. Зарубежная художественная проза от возникновения до XX века. М., ВГБИЛ, "Книжная палата", 1991
15. ГУБ: *Губер П.К.* Дон-Жуанский список Пушкина. Главы из биографии. Петербург, 1923, Издательство "Петроград", 279 с., репринт М., СП "Эврика", 1990, 288 с.

16. ДАВ: *Винчи Леонардо да*. Суждение о науке и искусстве. СПб.: Азбука, 2001,
17. ДАМ: *Даманская А*. (Вырезка из газеты от апреля 1937 года. Хранится среди материалов Добужинского в Бахметьевском архиве)
18. ДЕЛ: *Дельвиг А*. Сочинения. Л., 1986
19. ДЕМ: *Демин В.Н*. Гиперборея. Исторические корни русского народа. М., “Гранд-Фаир”, 2000
20. ДЕН: *Денисенко С.В., Фомичев С.А*. Пушкин рисует. Графика Пушкина. СПб, Издательство Нотабене; N.Y.; Туманов & Ко; 2001, 256 с., илл.
21. ДОБ: *Добужинский М.В*. О рисунках Пушкина // Novyi Zhurnal, 1976, № 25
22. ДУГ: [*Дуганов Р*.] Рисунки русских писателей XVII — начала XX века. Альбом. М., Издательство “Советская Россия”, 1988, 255 с., 314 илл.
23. ЖУ1: *Жуйкова Р.Г*. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 23. Л., 1980
24. ЖУ2: *Жуйкова Р.Г*. Портретные рисунки Пушкина: Каталог атрибуций. СПб., 1996
25. ИЗМ: *Измайлов Н.В*. “Осень (Отрывок)” // Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974
26. ИМП: *Носовский Г.В., Фоменко А.Т*. Империя. Русь, Турция, Китай, Европа, Египет. Новая математическая хронология древности. М.: «Факториал Пресс», 2003
27. КЕР: *Керцелли Л.Ф*. Тверской край в рисунках Пушкина. М., 1976
28. КАТ: Катастрофы тела. Влияние звезд, деформация черепа, великаны, карлики, толстяки, волосатики, уродцы... Энциклопедия преступлений и катастроф. Составитель — В.Е. Кудряшов. Минск: Литература, 1996
29. КЕС: *Кеслер Я*. Русская цивилизация.. М., 2002
30. КРА: *Краваль Л*. Рисунки Пушкина как графический дневник. М., 1997
31. ЛАН: *Ланская Алина*. Язык рисунка. Характер человека — как на ладони. М., ЗАО Центрполиграф, 2003, 383 с., илл.
32. ЛЕВ: *Левкович Я. Л*. Из наблюдений над “Арзрумской” тетрадью Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1981
33. ЛЕЮ: *Левина Ю.И*. Болдинские рисунки А.С. Пушкина. 1830 год. Горький, 1976
34. ЛЕГ: *Легран А*. Ландшафтный живописейц. М., 1820
35. ЛИБ: *Либман М.Я*. Жуковский и немецкие художники // Взаимосвязи русского и советского искусства с немецкой художественной культурой. М., 1980
36. ЛИН: *Линдеман И.К*. Пушкин как художник и рисовальщик. М., 1915
37. ЛОТ: *Лотман Ю.М*. Пушкин 1999 года: каким он будет? // Таллинн, 1987, № 1, с. 61-62
38. МЕД: *Медведев А.П*. Археологические материалы о присутствии сарматов на лесостепгых городищах // Сарматы и их соседи на Дону. Сборник статей. Материалы и исследования по археологии Дона, вып. 1. Ростов-на-Дону, 2000

39. МЕЙ: *Мейлах Б.С.* Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.-Л., 1962
40. НЕ1: *Невелев Г.А.* “Истина сильнее царя...”. М., 1985
41. НЕ2: *Невелев Г.А.* Еще о графике Пушкина // Пушкин. Проблемы поэтики. Тверь, 1992
42. НЕ3: *Невелев Г.А.* “Эскизы разных лиц...” (Декабристы в рисунках А.С. Пушкина). СПб., 1993
43. НОВ: *Носовский Г.В., Фоменко А.Т.* Новая хронология Индии. Исследования 2002-2003 годов. М., “Деловой экспресс”, 2004
44. ПАЛ: *Пахомов Н.Н.* Живописное наследство Лермонтова // Литературное наследство, т. 45-46, М., 1948
45. ПИС: *Писная В.* Фабула “Уединенного дома на Васильевском” // Пушкин и его современники. Вып. 31-32, Л., 1927
46. ПУН: *Пунин Н.Н.* Пушкин и изобразительное искусство. — Машинопись хранится в Рукописном отделе ИРЛИ РАН
47. ПУШ: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 17 т. Том 18 (дополнительный): Рисунки / Под редакцией С.А. Фомичева; комментарии С.В. Денисенко; составители С.В. Денисенко, А.В. Дубровский, Т.И. Краснобородько. М., 1996
48. РЕМ: *Ремизов А.* Огонь вещей. М., 1989
49. РЫЛ: *Рылеев К.Ф.* Сочинения. Л., 1987
50. СЕР: *Серяков М.Л.* Русская дохристианская письменность. СПб, 1997
51. СПУ: Спутницы Пушкина. По книге В.Вересаева “Спутники Пушкина”. 2-е изд. М., 2001
52. ТОМ: *Томашевский Б.В.* Пушкин и романы французских писателей. К рисункам Пушкина // Литературное наследство, т. 16-18
53. ФАМ: Фамильные бумаги Пушкиных-Ганннибалов. Спб, 1994
54. ФО1: *Фомичев С.А.* Графика Пушкина и творческий процесс // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 22, Л., 1988,
55. ФО2: *Фомичев С.А.* Графика Пушкина. СПб, 1993
56. ФРА: Французская элегия XVIII-XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989,
57. ЦЯВ: *Цявловская Т.Г.* Рисунки Пушкина. М., 1970; 2-е изд. М., 1980; 3-е изд., М., 1983; 4-е изд. М., 1986.
58. ЧУ1*Чудинов В.А.* Слоговое письмо славян: возможность существования и значения знаков // “Русская мысль”, М., “Общественная польза”, депонент, 30 с., 76 илл.
59. ЧУ2: *Чудинов В.А.* Неизвестная тайнопись А.С. Пушкина // Вестник Университета. Государственный университет управления. Философия. История. Культурология. Право. Политология. М., 2000, с. 55-59
60. ЧУ3: *Чудинов В.А.* Загадки славянской письменности (серия “Тайны земли русской). М., Издательство “Вече”, 2002, 528 с., илл.
61. ШАВ: *Шавли Йожко.* Венеты: наши давние предки. М., “Д-р Франце Прешерн”, 2003
62. ШУЛ: *Шульц Р.* Пушкин и Казот. Вашингтон, 1987

63. ЩЕП: *Щепкин В.Н.* Русская палеография. М., 1999, раздел XV. Тайнопись
64. ЭФ1: *Эфрос А. М.* Рисунки Пушкина // Русский современник, 1924, № 2, с. 194-215
65. ЭФ2: *Эфрос А.* Рисунки поэта. М., 1930
66. ЭФ3: *Эфрос А.* Рисунки поэта. 2-е изд., М., 1933
67. ЭФ4: *Эфрос А.* Автопортреты Пушкина. М., 1945
68. ЭФ5: *Эфрос А.*. Пушкин-портретист. М., 1946
69. ЯКО: *Якобсон Р.* Заметки на полях лирики Пушкина // *Р. Якобсон* Работы по поэтике. М., 1987
70. ЯКУ: *Якушкин В.Е.* // Русская старина. 1884. Т. 13, с. 49-50
71. ЯНИ: *Янин В.Л., Зализняк А.А.* Новгородские грамоты на бересте. Из раскопок 1984-1989 гг. М., 1993
72. CAZ: *Cazott J.* Oeuvres badines et morales. Londres, 1798
73. DRA: The Dramatic Works of Shakespear. Leipzig, 1824 (№ 1390)
74. FRA: *Fraehn Ch.M.* Ibn-Abi-Jakub El Nedim's Nachricht von der Schrift der Russen im X Jahrhundert n. Ch., kritisch beleuchtet // Memoirs de l'Academie de imperiale de sciences de st. Petersbourg, VI serie. Politique, Histoire, Philologie, III T., 1836
75. LAV: *Lavater G.* L'Art de connatre les hommes par la physionomie. Paris, 1820
76. MAG: *Magnusen F.*. Runamo og Runerne. En Commiteeberetning til det Kongelige Danske Videnskabers Selskab Samt Trende Afhandlinger angaaende Rune Literaturen, Runamo og forskjelligesaeregne (tildeels, nylig opdagelde). Kjbenhavn, 1841
77. POL: The travels of Marco Polo. The complete Yule-Cordier edition. V. I, 2 — NY: Dover Publications, 1992
78. SIO: *Sigren von, Dr.* Ueber das Werk Finn Magnusens Runamo og Runerne. S.-Petersburg, 1848, S. 98
79. ZUN: *Zunkovi c Martin.* Slavische Runen-Denkmäler/ Leipzig, Kremsier 1913–1915

СОДЕРЖАНИЕ

Чудинов Валерий Алексеевич

ТАЙНОПИСЬ В РИСУНКАХ А.С. ПУШКИНА
(«Рисунки руницы»)

Художник Е. Амитон
Корректор О. Иванова
Верстка Е. Щербакова

По вопросам оптовых закупок обращаться
по тел./факс (495) 788-72-10
или на e-mail: info@pokolenie.ru

издательство ПОКОЛЕНИЕ

ООО Издательство «Поколение»
127549, Москва, ул. Пришвина, 8/1.
Тел./факс (495) 788-72-10
www.pokolenie.ru

Подписано в печать 14.12.06
Формат 70×100/16. Гарнитура «Литературная»
Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 30,5
Тираж 3000 экз. Заказ № 6803

Отпечатано в ОАО «ИПК «Ульяновский Дом печати»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14